DIE CHEMNITZER GEISZLER-SÄULE

Mit 5 Abbildungen auf 2 Tafeln — *Von W. JUNIUS*

Etwa in den Jahren 1510—15 wurde in der Chemnitzer Benediktiner-Klosterkirche, der heutigen Schloßkirche, ein gewaltiges Passionsmal errichtet, die etwa 3,60 m hohe, aus farbig bemaltem Lindenholz geschnitzte Geißelungsgruppe. Die Martersäule bildet ein mit seltsam dornenkronenartig verflochtenen Ästen gewachsener Baum, blattlos, wie in Schmerzen sich windend. Mit seinen in die flachgeschichteten Felsplatten[1]) sich verkrallenden Wurzeln ein merkwürdiger spätgotischer „Expressionismus", der seelischen Empfindungen in übernatürlich gesteigerter Form Ausdruck verleiht. Am Fuße dieses grausigen Stammes kniet ein bartloser jüngerer Mann, der eine Dornenkrone flicht, indem er mit dem linken Fuß[2]) steigbügelartig das Geflecht zu Boden drückt, mit den lederbehandschuhten Händen einen Strick um die Dornenranken schlingt. In Schulterhöhe verdickt sich der Stamm, so daß er mit den Knorren der Astansätze und den verschlungenen kurzgekappten Ästen eine Art umlaufende Galerie bildet, auf der in der Mitte dem Beschauer zugewendet der nur mit einem Lendentuch bekleidete Heiland steht. Mit einem Seil sind die gekreuzten Beine in Knöchelhöhe der Füße am Stamme festgebunden. Der zusammenbrechende Körper wird an einem unter den Armen befestigten Strick, der über die „Dornenbekrönung" der verschlungenen Äste hinübergezogen ist, gehalten oder vielmehr von einem Fronknecht, der hinter dem Stamme steht, hochgezerrt.

Ein beturbanter bärtiger Mann mit grimmigen Zügen schwingt in der Linken eine Geißel, mit der Rechten zerrt er an den langgelockten Haaren, die über die Schultern herabfallen. Der Heiland faltet die schmerzverkrampften gefesselten Hände, das Haupt ist leicht nach links geneigt und der ein wenig geöffnete Mund scheint unter den Mißhandlungen leise zu stöhnen.

Bei der grausamen Stäupung hat sich das hemdartige Wams des Schergen verschoben, so daß die linke Schulter entblößt ist; der linke Ärmel ist hochgekrempelt, wodurch am Ellbogen eine zahnkranzähnliche Kerbung entsteht, und am Oberarm vier tiefe Falteneinschnitte sichtbar werden. Der rechte Ärmel ist bis zum Oberarm in großen Staufalten zurückgeschlagen. Die am rechten Knie geplatzte Hose und der auf die Füße Christi gestellte plumpe Schuh bringen die ganze infernalische Grausamkeit dieses Henkersknechtes zum Ausdruck.

Sein mit einer baschlickartigen Kappe und einem vierknöpfigen „Uniformrock" mit Zaddeln am Rocksaum, Schulterkragen und herunterhängenden Halsklappen bekleideter Genosse tritt mit dem rechten plumpbeschuhten Fuß in die Kniekehle des rechten Beines des Heilandes, der linke Arm holt zum Schlage aus, der rechte mit dem scharf geknickten Ellbogengelenk ist mit „eleganter" Handhaltung in die lederriemenumgürtete Hüfte gestützt. Sein bösartiges Verbrechergesicht mit dem gemeinen Munde, dem Schimpfworte und Flüche zu entfahren

[1]) Die gleiche geologische Struktur am Bornaer Altar, signiert H. W. Z. 1511.

[2]) Alle Lageangaben vom Beschauer aus.

scheinen, wird von dem erhobenen linken Arme und dem Knutenstiel mit den herabhängenden Geißeln förmlich eingerahmt und hebt sich in erschreckender Naturwahrheit, wie die verkörperte Roheit, ab.

Eine sehr schlanke fast knabenhafte Gestalt in Reitstiefeln, die bis zu den Oberschenkeln hinaufreichen, und einem anliegenden Koller („Pullover") bekleidet, hält mit beiden Händen das um das linke Handgelenk geschlungene Seil, und zieht, in den Kniekehlen elastisch federnd, aus Leibeskräften den zusammenbrechenden Schmerzensmann wieder in die Höhe. Das in dreifacher schlangenartiger Verwindung gebogene Astwerk des oberen Stammteiles bildet dabei eine natürliche Seiltrommel, und dieses Schlingwerk (man denkt an langobardisches Flechtwerk und irisches Geriemsel), gleich den Geweihen verkämpfter Brunfthirsche oben ineinander verflochten bildet eine nahezu kreisrunde Kartuschenumrahmung für das sächsische Wappen alten Stiles (ohne Rautenkrone und gekreuzte Schwerter), was für die heraldische Datierung und die Eruierung der Stifterpersönlichkeit nicht unwichtig sein dürfte. Ich vermute, daß Georg der Bärtige[1]) als überzeugter frommer Katholik auch dieses glaubensstarke Pronunciamento für das Benediktinerkloster errichten ließ, als ein in seiner naturalistischen Eigenart in der gesamten spätgotischen deutschen Plastik eigenartiges und künstlerisch höchst bedeutsames Werk eines namentlich noch unbekannten Meisters, dem man schon seit 1539[2]) nachgegangen ist. Da Walter Hentschel in seiner „Sächsische Plastik um 1500" (Dresden 1926) und im XIX. Bande von Thieme-Beckers Künstlerlexikon unter „Hans von Köln (alias Kolin)" seine bisherigen Untersuchungsergebnisse zusammengefaßt hat, so sei hier nur noch bezgl. meiner angeblichen Identifizierung des Monogrammisten H. W. mit dem böhmischen Cranach-Schüler Johann Wrtilka von Laun oder einem „Johann Wotzek von Kolin" auf mein Referat in der Deutschen Literaturzeitung (Heft 15, 1927, S. 710 ff.) verwiesen.

Die Zuweisung der Chemnitzer Geißelungsgruppe an den Monogrammisten H. W., den Schöpfer der Freiberger Tulpenkanzel[3]), der Annaberger „Schönen

[1]) Im Appendix seines „Chronikon Annaebergense" berichtet M. Georg Arnold auf Grund eines „uhralten Jahrverzeichnüsses", daß 1502 am Tage Innocentii abermals Hertzog Georg den ersten Grundstein am Annaberger Barfüßerkloster habe legen lassen, also am Donnerstag, den 28. Juli 1502. Dagegen berichtet der Rektor Daniel Richter in seiner „umständlichen aus zuverlässigen Nachrichten zusammengetragenen Chronika von den eingegangenen geistlichen Gebäuden allhier", daß „Hertzog Georg mit seinem Bruder Friderico", auch Hertzogen zu Sachsen, und Teutschen Ordens Meister in Preußen, anno 1502 Dominika Invocavit (13. Februar)" zur Annaberger Annenkirche den Grundstein legte. Ferner heißt es bei Richter (I, 50): „Es wurde auch 1512 an diesem Kloster die schöne Thüre oder die sogenannte güldene Pforte fertig. Diese Thüre wurde nicht aufgemacht, als nur wenn aus sonderbarer Päbstlicher Gewalt Ablaß ausgetheilet wurde". So am 2. August der Portiuncula-Ablaß des hl. Franz von Assisi.

[2]) Petrus Albinus, Annabergische Annales von 1492—1539 (Manuskript der sächsischen Landesbibliothek in Dresden).

[3]) Vgl. Wilhelm Junius, Die gotische Wunderblume zu Freiberg (Sächs. Heimat. März 1926) Wolfgang Roch, Die Freikanzel im Freiberger Dom und ihre Herkunft (Neues Archiv für sächsische Geschichte, Bd. 39, S. 139ff., Dresden 1918). Ein interessantes Gegenstück bildet die üppig reich figürlich und ornamental verzierte Kanzel von 1521 der Leipziger Nikolaikirche in Gestalt eines spätgotischen Riesenbechers.





Meister H. W. Chemnitz, Schloßkirche. Geißelsäule. Um 1515

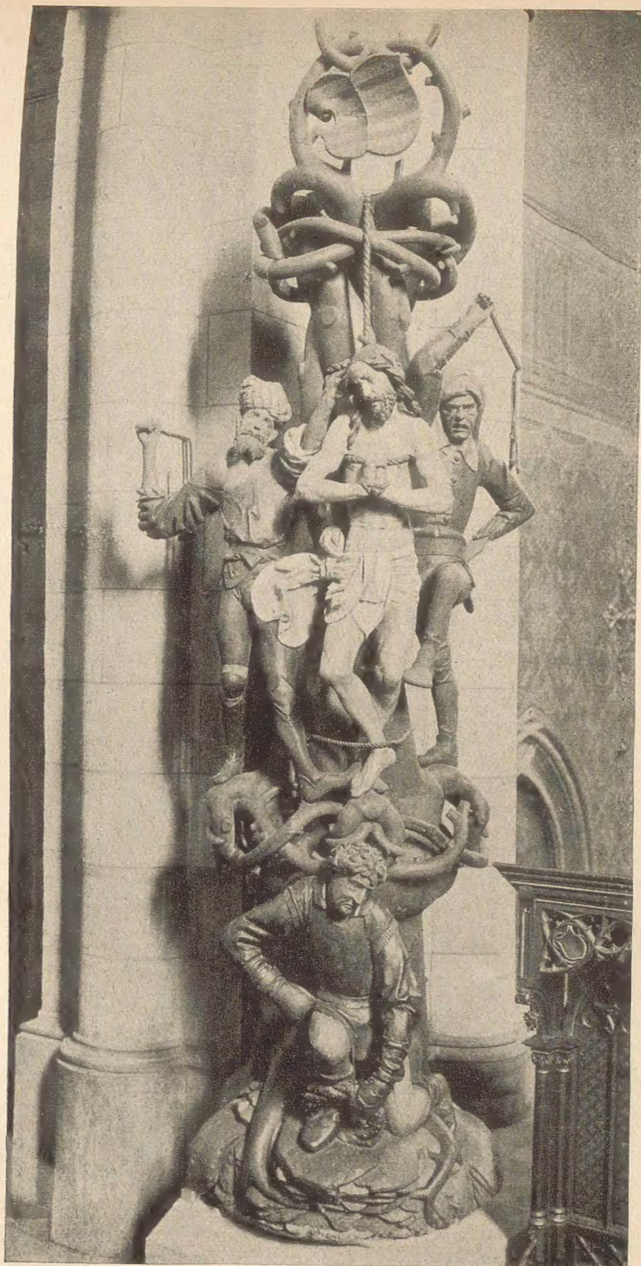


Abb. 3. Meister H.W. Geißelung Christi
Chemnitz, Schloßkirche

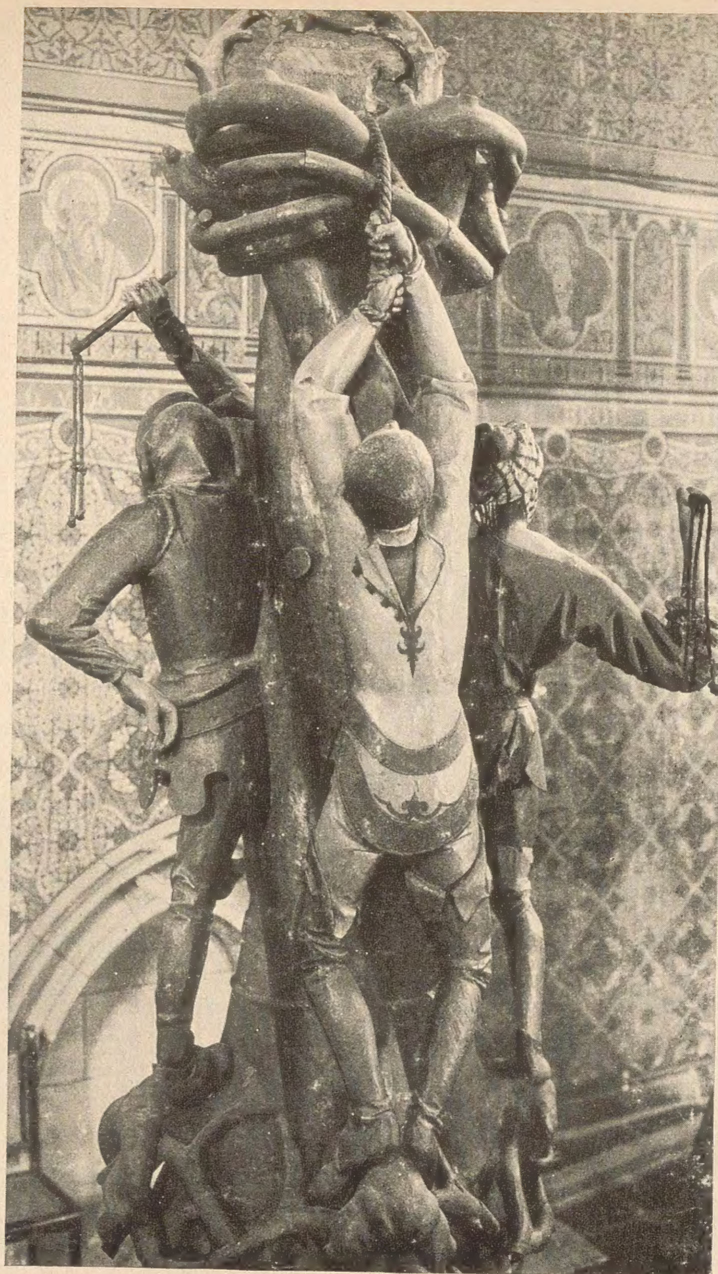


Abb. 4. Meister H.W. Geißelung Christi
(Rückseite der Mittelgruppe) Chemnitz, Schloßkirche



Abb. 5. Meister H.W. von Chemnitz, 1522—25. St. Helena am Rathaus in Halle a. S.

Tür", H. W. signiert und 1512 datiert, des Taufsteines aus dem Benediktinerkloster zu Chemnitz (jetzt Annaberg, Annenkirche), der Altäre von Borna (1511), Ehrenfriedersdorf (gegen 1520), Glösa (um 1515) und der Chemnitzer Jakobikirche, der Ebersdorfer Pulthalter (1513?), und der Statue der hl. Helena am Rathaus in Halle (1522—25)[1]) beruht auf dem stilkritisch bis in Einzelheiten der Schnitzweise und Meißelführung gehenden Vergleich der signierten Werke von Borna (H. W. 1511) und Annaberg (H. W. 1512) mit den übrigen bei Hentschel aufgeführten Arbeiten. So wird man zunächst den Dornenkronenflechter der Chemnitzer Staupsäule als Pulthalter-Diakon der Ebersdorfer Stiftskirche (um 1513, falls ursprünglich für Ebersdorf geschaffen), als Engel am Bornaer Altar und der Annaberger „Schönen Tür" wiedererkennen. Ferner fällt am (hier unmotiviert) flatternd gebauschten Lendentuch Christi eine Art Faltenohrbildung auf, die in Form einer Spitzschaufel oder einer in eine Spitze auslaufenden Pflugschar am Bornaer Altar, an der Freiberger Tulpenkanzel, der Marienstatue aus Waldkirchen bei Zschopau[2]), am Glösaer Altar, am Gewandzipfel der Maria (alias St. Clara), der Annaberger „Schönen Tür" sowie der hochreliefierten Figur der hl. Barbara im linken Flügel des Ehrenfriedersdorfer Altares deutlich zu beobachten ist. Ein weiteres Kriterium der Gewandfaltenbehandlung des Meisters H. W. ist dann die Sparsamkeit in der Oberflächengliederung durch Bäusche, Raffungen, Nester, Faltenvoluten, knittrige oder wogende und wallende Stoffdrapierungen. Bei ihm besteht die Kunst im Weglassen, im Sichbeschränken auf die knappste Ausdrucksformel. Statt des Krausen und Wirren, des unruhigen Spieles von Licht und Schatten und der flirrenden und flimmernden Beweglichkeit seiner Zeitgenossen gibt er ruhige und markige Gestalten. Und doch spiegeln seine Figuren in ihrem herben, oft schmerzlichen Gesichtsausdruck, in einer abrupten Knickung, einem plötzlichen Ausfahren, einem jähen Knick die Mentalität dieser geistig-religiös erschütterten Epoche, der alt und müde gewordenen Gotik, in einer Ausdrucksbewegung nachlassender Gestaltungskraft wieder, so daß wir unwillkürlich an Riemenschneiders Schicksal und des Zwickauer Peter Breuer oft so rührende Gestalten denken.

Endlich das Haar! Es gibt wohl wenige Plastiker, die es dem philologisch arbeitenden Attributionisten hinsichtlich der Zuschreibung so leicht machen wie der Meister H. W. Ist es nicht die großflächige, von geknickten Röhrenfalten umrahmte oder gelegentlich durchbrochene Gewandung, die untrüglich auf ihn hinweist, so belehrt uns ein Blick auf das Zottelhaar an Kopf oder Kinn der männlichen Gestalten, ja selbst der Tiere (an der Tulpenkanzel und am Grabmal des Dietrich von Harras (um 1520) in der Ebersdorfer Stiftskirche), die in einzelne spitzauslaufende Haarbüschel aufgeteilte Frisur (bzw. Tierfell) über den Urheber des Werkes. Gelegentliche Ausnahmen am Köpfchen eines Christuskindes[3]) etwa sprechen mit dem gelockten (mit dem Bohrer herausgedrehten)

[1]) Werkstattarbeiten sind: Der Mittelbacher, Mildenauer und Wüstenbrander Altar.

[2]) Abgeb. bei Eduard Flechsig, Die Sammlung des Sächs. Altertumsvereins zu Dresden (Dresden 1900), Tafel 64b rechts.

[3]) Waldkirchener Madonna im Dresdener Altertums-Museum.

Haar nicht gegen seinen Duktus der Schnitzmesserführung, da in solchen Fällen anatomische und gewandliche Übereinstimmungen am Gesamtbildwerk für den Meister H. W. stets entscheidend in die Wagschale fallen. Diese merkwürdigen ,,Wuschelköpfe", wie ich sie einmal genannt habe[1]), sind am Mildenauer und Mittelbacher in übertriebener und handwerklich roher Art von einem Werkstattgenossen des Meisters ,,kopiert" worden, so daß die manirierte Betonung dieser Stileigentümlichkeit fast kindlich-unbeholfen nachstammelnd wirkt. Man erinnert sich dabei, wie am Kittlitzer Altar des Bautzener Museums[2]) und am Kalbsriether (bei Allstedt, Sachsen-Weimar) Altar eine Gepflogenheit des Bildschnitzers, seine Gesichter im Zustand der ,,Maulsperre" darzustellen, ein ähnliches Indizium bei der Meisterbestimmung bildet. Ich habe über ein halbes Tausend photographischer Aufnahmen deutscher und niederländischer Holzplastik allein auf diese eigentümliche Haarbildung hin durchstudiert: nur der Meister H. W. bildet mit dieser Konsequenz ein ganz individuelles Haupt- und Barthaar, wie auch seine an Dürersche Männerengel erinnernden Cherubim mit den großfedrigen Fächerflügeln (Borna, Ebersdorf, Annaberg) stets auf die Spur des Monogrammisten H. W. führen werden.

Von zahlreichen anderen Indizien und Kriterien, die oft gefühlsmäßig-assoziativ gewonnen werden müssen und können, will ich hier nicht sprechen, da von einer Ausnahme abgesehen[3]) wohl stichhaltige Ablehnungen der bisherigen Abgrenzung noch vorhandener bzw. bekannt gewordener Schöpfungen dieses seltsamen Romantikers m. W. nicht erfolgt sind. Bezüglich des Annaberger Gewölbe-Schlußsteines möchte ich allerdings, mit einer unbedingten Zuschreibung an den Meister H. W. zurückhalten, entgegen Hentschels Zuschreibung[4]).

Außer dem schon erwähnten Werkstattgenossen ist noch eine anonyme Schülerpersönlichkeit zu erwähnen, der ,,Meister des Lugauer Flügelaltars", wie ihn Flechsig getauft hat, dem die Altäre von Niederalbertsdorf, Crossen, St. Egidien, Börtewitz und Oberlungwitz zugeschrieben werden können. Die Zwickauer, Glauchauer, Stollberger Gegend läßt also zurzeit schon drei Lieferanten von kirchlicher Ausstattung erkennen: Altenburg (Jakob Naumann u. a.), Zwickau (Peter Breuer und Hans Hesse), Chemnitz (Meister H. W. und Hans von Köln).

Ist der Meister H. W. von Chemnitz nun ein Sachse, gehört er der Altenburger oder Thüringischen bzw. einer der westelbischen obersächsischen Lokalschulen an (Freiberg, Großenhain, Leipzig Chemnitz Zwickau u. a.)? Der Name

[1]) Wilhelm Junius, Spätgotische sächsische Schnitzaltäre und ihre Meister (Dresden 1914, Verlagsanstalt Deutsches Denkmal-Archiv), S. 71. Neuauflage unter der Presse.

[2]) Abgeb. in Deutschlands Städtebau: Bautzen (Berlin-Halensee 1922), S. 46.

[3]) Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen, Jahrg. VII, 1916, S. 24.

[4]) Wechselseitigen Beziehungen geistlichen und somit auch künstlerischen Einflusses des wichtigsten und reichsten Cisterzienser-Klosters des sächsischen Erzgebirges, Grünhain, insbesondere seines Abtes Gregor Kuttner, und des Chemnitzer Benediktinerklosters zumal seines Abtes Hilarius von Rehburg, als der kirchlichen Oberhoheit des Archidiakonats Chemnitz, und endlich des ihr unterstehenden Annaberger Franziskanerklosters dürfte die Entstehung des Taufsteines und der ,,Schönen Tür" der Annaberger Annenkirche, der Chemnitzer Geißelungsgruppe und des Schloßkirchenportales, der Ebersdorfer Pulthalter und verwandter Arbeiten des Meisters H. W. zuzuschreiben sein.

seines bekanntesten Mitarbeiters, des Malers Hans von Köln lenkt den Blick nach Westen, und wirft die Frage auf: Ist auch er ein um die großen Fixsterne am westlichen Kunsthimmel kreisender Planet? Unendlich oft sind Wohlgemuth-Epigonen in Sachsen zu finden, ist das leichtbeweglichste Kunstgut Schongauerscher Kupferstiche hier weidlich von Malern und Bildschnitzern ausgeschlachtet worden, zahlreich sind Cranachschüler oder handwerkliche Anleihen bei Dürerscher Graphik festzustellen. Hier noch auf Tilman Riemenschneider zu verweisen, erübrigt sich, denn wo wären selbst am geringwertigsten der Werke des Chemnitzer Meisters nicht unverkennbar entscheidende stilistische Beziehungen zu diesem großen Osteroder zu verspüren. Der Chemnitzer Monogrammist H. W. wie der Zwickauer Peter Breuer sind ohne eine mittelbare oder indirekte Abhängigkeit von der weinfrohen Mainstadt Würzburg, dem „Dunstkreis" Riemenschneiders nicht künstlerisch zu beheimaten[1]), wobei ich unter mittelbar eine etwa ähnliche Stellung verstehe, wie sie Hans Backoffen in Mainz und der Hallenser Backoffen-Schüler oder Hans von Heilbronn zu Meister Tilmann einnehmen. Gerade im mittelrheinischen Gebiet herrscht in jener Zeit eine ähnliche herb-asketische Gedämpftheit der Gewandorchestrierung, dort ist diese Anti-Veit Stoß-Virtuosität der Schnitzmesserführung und der Bohrerhandhbung lokalisierbar[2]). Das schließt durchaus eine ursprüngliche Zugehörigkeit des etwa drei Jahrzehnte in den erzgebirgischen Kunstzentren Freiberg, Chemnitz und Annaberg nachweisbaren Meisters H. W. zur Harzkunst und Braunschweiger Sphäre nicht aus[3]). Die Beziehungen der Freiberger Kunst zum Harz ist eine Annahme, die durch geschichtliche Beispiele gestützt wird, so daß die Schulzusammenhänge des Meisters H. W. mit Nordwestdeutschland, ferner die Analogien zur gleichzeitigen mittelrheinischen Kunst von Mainz, und endlich das Fehlen einwandfrei zu deutenden urkundlichen Materiales angesichts dieses Monogrammisten wieder einmal den relativen Wert der lediglich stilkritischen Meisterbestimmung erhellt. Ein glücklicher archivalischer Fund, ein Rechnungsvermerk, eine Stifterurkunde würde mit einem Schlage den Schleier lüften, das Rätsel des „Sächsischen Baumstils" lösen und den Künstler dort einzureihen gestatten, wohin ihn sein Wollen und Können zu stellen gestattet: an die Seite der „Prominenten", neben die beachtlichsten Jünger der Gilde des hl. Lukas.

[1]) Der Riemenschneiderschüler Peter Breuer von Zwickau weilte 1492 als Geselle in Würzburg.

[2]) Vgl. Wilhelm Pinder, Deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts (München 1924), Tafel 97 u. 98).

[3]) Vgl. Wilh. Junius, Sachsens letzter Gotiker (Der Kunstwanderer), März 1925. — Sächsisch-böhmische Grenzkunst (Vincenz Uhl, Kaaden a. E.), 1925. — Die gotische Wunderblume (Der Sammler) 15. Jahrgang Heft 17 und 20, Berlin 1925.

DIE BEIDEN VOGTHERR

Von HEINRICH RÖTTINGER

Mit 12 Abbildungen auf 4 Tafeln

Über die äußeren Lebensumstände der beiden Vogtherr, Heinrichs des Vaters und Heinrichs des Sohnes, sind wir dank dem Eifer, den Friedrich Vogtherr der Geschichte seiner Familie gewidmet hatte[1]), leidlich und gleichmäßig unterrichtet. Als Künstler steht allein der Vater im vollen Lichte; von den Leistungen des Sohnes wissen wir bisher so gut wie nichts. Ich versuche hier, den hohen Ruf des älteren Vogtherr durch den Hinweis auf bisher unerkannte Holzschnitthauptwerke seiner Hand verständlicher zu machen, wobei sich die Unterlagen ergeben, die Persönlichkeit des jüngeren und, wie ich vorwegnehme, künstlerisch bedeutenderen endlich einmal, und zwar ebenfalls auf graphischem Gebiete in aller Schärfe zu erfassen.

Der ältere Vogtherr war 1490 in Dillingen[2]) zur Welt gekommen. Vater wie Großvater hatten den Beruf eines Schnitt-, Wund- und Augenarztes ausgeübt, der ältere Bruder Georg war erst Meßpriester, dann standhafter Bekenner des Evangeliums, Superintendent zu Feuchtwangen und Lehrer an der kurzlebigen Gelehrtenschule daselbst, der jüngere Bruder Bartholomäus diente als Augenarzt dem Augsburger Bischof Christoph Stadion in Dillingen. Es ist nicht überflüssig, all das zu bemerken, da die Artung der Familie die

[1]) Friedrich Vogtherr, Geschichte der Familie Vogtherr, 2. Aufl., Ansbach 1908. Daselbst die gesamte ältere Literatur. Einen „Ersten Versuch eines Kataloges der Holzschnitte H. Vogtherrs d. Ä." unternahm Hans Koegler im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. XXII 1920, 61ff. Auch ohne weiteren Apparat lassen sich daran als Nachträge schließen: die Titelumrahmung des Druckes „Das kreüter buch oder Herbarius", Straßb., Balth. Beck, 1528 VIII 18, fo., 234×167, innen 115×101, Efl., Abb. in Steinhausens Monographien zur Kulturgeschichte III 99 (in anderer Verwendung); die Titelumrahmung des II. Bandes (1531) der Herbarvm vivae eicones des O. Brunfels, Straßb., Joh. Schott, 1530—36, fo., 232×156, innen 132×89, Efl., Abb. (in anderer Verwendung) Pflugk-Harttung, Kunstgewerbe und Renaissance 94, und das Straßburger Wappen ebenda I (1530), fol. A 4 v, Abb. F. Warnecke, Heraldische Kunstblätter, III, Taf. 53, Nr. 197; die „Varia instrumenta rei rusticae", einen Pflüger usw. darstellend, mit geschnittenen griechischen Benennungen, 118×77, ohne Efl., in C. Gesneri Historia Animalium, Zürich, Froschauer, 1551, fo., S. 81, wohl aus einem Oktavdrucke des Verlages stammend (die kleinen Tierbildchen Vogtherrs ebenda 324 und 331 aus Stumpfens Schweizerchronik); die 16 Schnitte zum Marcolphus, Straßb., Chn. Müller, gegen 1550, Erneuerung z. T. mit Hilfe der alten Druckformen durch Paul Heitz in Heft XV (1922) der „Drucke und Holzschnitte des XVI. Jahrh."; einen Bauern, 100×65, ohne Efl., Abdruck in Vincenz Steinmeyers Newen Künstlichen Figuren, Frankfurt a. M., 1620, fol. Xx, Pauli 1442: nicht S. Beham. Koeglers Zweifel, ob der Schnitt des Pilgerschiffs (Abb. P. Heitz, Die Zürcher Büchermarken, S. 19, und Zwingliana II 21) von Vogtherr herrühre, halte ich für unbegründet; aus der später zu erwähnenden Köpfel-Bibel läßt sich fast jedes Detail des Blattes belegen. Dann ist Vogtherr aber auch der Zeichner der vier Lebensalter in Jo. Dryanders Artzenei Spiegel, Frankf. a. M., Egenolph, 1547, fol. 28v (in der Ausgabe 1557 ist der alte Mann durch einen Schnitt des Frankfurters HA ersetzt) und der beiden anatomischen Figuren fol. 22 desselben Buches 1547 (und 1557). Über ein bisher unerkanntes Holzschnitt-Selbstbildnis des älteren Vogtherr vgl. die Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfält. Kunst 1927, S. 71f.

[2]) Die Jahreszahl aus dem Buche F. Vogtherrs, der Ort nach einer brieflichen Mitteilung des Genannten. A. Seyboth findet den Namen des H. Vogtherr schon unter dem Jahre 1497 in einer Urkunde des Straßburger Stadtarchives. Repertorium für Kunstwissenschaft XV 1892, S. 38.



1. H. Vogtherr d. Ä., Zähmung eines Löwen



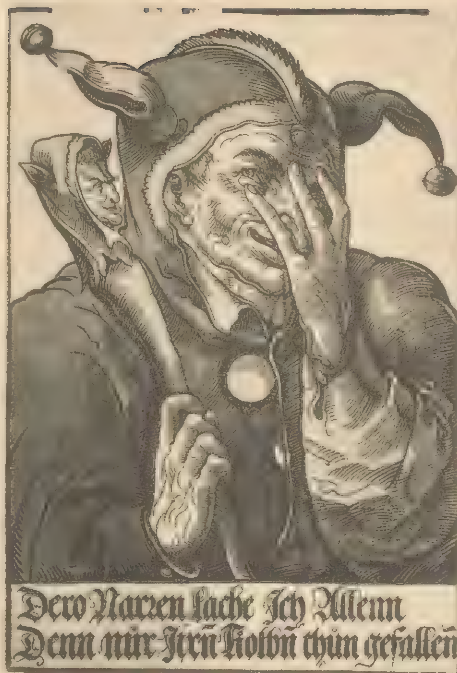
2. H. Vogtherr d. Ä., Das Abendmahl



3. H. Vogtherr d. Ä., Geschichte der Judith



4. H. Vogtherr d. Ä., Wappen Karls V.



5. H. Vogtherr d. J., Schalksnarr



6. H. Vogtherr d. J., Gockelhahn

geistige Beweglichkeit Heinrich Vogtherrs verstehen läßt, der, 1522 zu Wimpfen, seit dem 17. Mai 1526 zu Straßburg Maler, auch als Kirchenliederdichter wirksam war, vorübergehend als Buchdrucker arbeitete, sich für fähig hielt, ,,die schreiberei vf dem werckhove" zu Straßburg zu versehen — erhalten hat er sie ja nicht —, um endlich zu Wien, wohin er 1550 gezogen war, 1556 als Okulist zu sterben.

Sein frühestes umfangreicheres zeichnerisches Werk stellen die Schnitte zu Jakob Beringers Neuem Testament (Straßburg, J. Grüninger 1527) dar[1]). Von den 65 ganzseitigen Illustrationen des Foliobandes gehören 8: das signierte Titelbild (= Pass. III 345f., Nr. 3), die Figur 27 der Evangelien (fol. Q), 7 und 11 der Apostelgeschichte (T2, V6) und 5—7 und 11 der Episteln (FF, FF5, GG2, JJ2) dem Meister selbst[2]). Der Künstler, dessen Weise in den acht Blättern sich widerspiegelt, ist Schäufelein, und zwar der Schäufelein zu Anfang des zweiten Jahrzehnts. Der Baumschlag allenthalben, der Christus des Titelblattes oder der Paulus der Epistelfigur 6 machen das unverkennbar. 1510 bis 1515 weilte Schäufelein in Augsburg, 1510 bis 1512 (aber nicht länger, da er 1513 schon Vater, 1512 Ehemann und Meister geworden sein mußte) könnte Vogtherr, 20- bis 22jährig, ganz wohl Schäufeleins Geselle gewesen sein. Augsburg als den Schauplatz dieser Zusammenarbeit anzunehmen, nötigt das von Schäufelein, dessen Kunst letzten Endes nürnbergisch war, gar nicht rein vertretene Augsburgische, besser Burgkmairsche, das in einigen der Bibelblätter (der christliche Ritter der 5. Epistelfigur) dem Schäufeleinschen Einfluß die Wage hält. Beide Merkmale kennzeichnen dann auch die lange Reihe der seit 1528 entstandenen Hoch- und Querbildchen, die die Bibel Wolfgang Köpfels, Straßburg 1530, enthält[3]). Das Augsburgische, das hier in der klaren und reinlichen Strichführung sowie in der Typenauswahl zum Ausdruck gelangt, ist unter

[1]) G. W. Panzers Entwurf einer vollständigen Geschichte der deutschen Bibelübersetzung Luthers, 2. Ausg., Nürnberg 1791, S. 133ff.; Muther, Bücher-Illustration 1411. P. Kristeller (Die Straßburger Bücher-Illustration, S. 104f., Nr. 200) beschreibt eine Titelauflage des seltenen Druckes.

[2]) Die restlichen rühren von zwei Gehilfen her; 9 Stück (Ev. 25, Ap.-Gesch. 8, 10, 13, Ep. 2, 8 bis 10, 12) vom A, 48 Stück vom B. Jener, so roh und ungeschickt er sich gibt, hat mehr von der Art des Meisters an sich, als der zierlichere B. Proben bei Muther II 250 (Vogtherr) und 251 (A) und bei F. Vogtherr a. a. O. zwei Blatt des A.

[3]) Die gantz Bibel Alt vnnd Neüw Testament verteütscht durch Doctor M. L. . . . Item auch mitt Zweyhundert Figuren mehr dañ vor hien nie, jm Truck auß gangen seind. Getruckt zu Straßburg, bey Wolff Köphl. Im jor. M. D. XXX. fo. Panzer a. a. O. S. 284ff. Der Druck enthält von Vogtherr 121 Hochbildchen (67×52, Efl.), von II 51 an 66 Querbildchen (51×67, Efl.). Der Schnitt II 25 ist 1528 datiert, eine der Zierleisten 1529. Im N. T. erscheint wiederholt eine Apostelfigur Vogtherrs (67 ×67, ohne Efl.), die durch Auswechslung der das Attribut haltenden Rechten als Marcus, Paulus, Petrus, Johannes, Jacobus und Judas verwendbar wird. Von fremden Schnitten sind die Titelumrahmungen Weiditz' (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 50, S. 100, Nr. 74) und die bisher unbeachtete Initiale B (kniender David), 98×82, Efl., bemerkenswert, die in das Anshelmsche Initial-Alphabet gehört, das P. Heitz in den Zierinitialen des Th. Anshelm, Straßb. 1894, an erster Stelle publiziert hat. Die Ausgabe 1535 der Bibel ist um 10 Breitbilder: II 57v (oben) und 99 und Apocrypha 5, 11, 12v, 18, 20, 21v, 22v und 24 bereichert. Hingegen fehlt 1535 das Hochbild I 21 von 1530: Joseph wird in die Zisterne versenkt. 1543 besaß einige der Stöcke Vogtherrs Barth. Grüninger in Colmar und verwendete sie zusammen mit Stöcken aus der Knoblouch-Bibel von 1524 in Ambr. Kempffs Evangelien und Epistlen des Neüwen Testaments.

leichter Abschwächung des Schäufeleinschen Einschlages um ein Merkliches stärker und augenscheinlich durch Weiditz näher bestimmt, der mit seiner Folge für Knoblouchs Bibel von 1524 stilistisch für Vogtherr vorbildlich geworden war. Im ganzen ist dieser jedoch hier wie auch sonst in seinen Arbeiten sehr selbständig. In seiner Bibel finden sich eine Reihe von Szenen, die vor ihm, was schon Panzer bemerkt hatte, nicht dargestellt worden waren[1]). Daß der augsburgische Charakter der Schnitte Vogtherrs ihnen nicht erst durch Weiditz vermittelt wurde, erhellt aus der reichlich in Anwendung gebrachten dicken Konturierung der Schattenseiten, bis spät ins Jahrhundert ein Merkmal augsburgischer Zeichenkunst, das aber Weiditz selbst nicht nach Straßburg mitgenommen hatte. Die Figuren Vogtherrs sind, wieder im Gegensatze zu denen des Straßburger Weiditz, kurz und gedrungen, als Akte überaus üppig, Spiel- und Standbeine nachdrücklich, aber selten treffend unterschieden, die Flatterfalten schnörkelhaft und stark ornamental, die die Hochbilder begleitenden Renaissanceleisten ähnlichen Arbeiten des Weiditz so sehr genähert, daß sie, abgelöst, Gefahr laufen könnten, mit dessen Arbeiten verwechselt zu werden.

Unbeschrieben bisher ist die nächste größere Schnittfolge Vogtherrs, die das Neue Testament des Wendel Rihel von 1537 enthält[2]). Neues zur Entwicklung des Zeichners bringt sie nicht bei. Seit dem Spätherbste 1544 weilt er in Zürich, wo er namentlich für den Drucker und Verleger Christoffel Froschauer, in dessen Haus und Sold er lebte, tätig ist. 1544 auf 1545 illustriert er dessen Foliobibel[3]), 1546 erscheinen die beiden Bände der Schweizerchronik des Johann Rudolf Stumpf, an deren bildlichen Ausschmückung Vogtherr an erster Stelle beteiligt ist[4]). Über den Beginn seiner Arbeit daran

[1]) Das Bildchen II 46v, wo David dem in der Höhle hockenden Saul den Rockzipfel abschneidet, ist wohl die älteste Fassung dieses heiklen Motives, und es ist sehr möglich, daß Vogtherr damit Rembrandt die Anregung zu der bekannten Zeichnung der Albertina (Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen alter Meister X 1172) gegeben habe.

[2]) Das Newe Testament Mart. Luth. Mit schönen Figuren. Zu Straßburg bei Wendel Rihel. M. D. XXXVII, 8°. Panzer a. a. O. S. 341, Nr. 15. Die Ausgabe, Nachdruck des Lufftschen Originales von 1537, enthält eine schöne Titelumrahmung, 116 neue Textschnitte und ein Signet (Bartsch IX 170; Abb. Heitz, Elsässische Büchermarken, Taf. XXIX 1). Umrahmung, Signet und etwa 30 Schnitte (z. B. BB_8v, CC_6, CC_6v, EE, EE_7 usw.) rühren von Vogtherr her. Die anderen zeichnete ein Gehilfe, der möglicherweise mit dem Gehilfen B der Bibel Beringers identisch ist. Er nimmt oftmals an Dürer, einmal mindestens an Holbein (FF_4) und wahrscheinlich auch noch an andere Vorbilder Anlehnung.

[3]) Die gantze Bibel . . . Zürich bey Christoffel Froschauer . . . M. D. XLV, fo. Die Schnitte Vogtherrs, 57 an der Zahl (66×66, Efl.), unsigniert und höchst originell in der Stoffwahl, stehen im N. T. Froschauer nahm sich bei der Illustrierung seiner Bibel die Nürnberger des Peypus von 1524 zum Muster. Die Arbeit begann 1531 der gemeiniglich VS genannte Holbeinkopist (vgl. E. v. Ubisch, V. Solis, 1889, S. 22ff.), die Fortsetzung besorgte von I (1545) 102 v an ein die Weiditzschen Bilder des II. Bandes der Bibel von 1524 (Studien z. deutsch. Kunstgesch., Heft 50, S. 93f., Nr. 60) sehr geschickt vom Quer- ins quadratische Format (73×72, Efl.) übersetzender Kopist, dem sich unter Beibehaltung dieses Formates Vogtherr anschloß. Die Apokalypsebilder sind entgegen Ubisch' Annahme wieder vom VS. Zwei der Bibelschnitte Vogtherrs finden sich bei Stumpf (I 139v, 140).

[4]) Ich hatte nur Drucke des Jahres 1548 in Händen. Doch gibt es nach G. E. v. Haller, Bibliothek der Schweizer-Geschichte, IV (1786) 181, auch 1546 datierte Exemplare, Haller hält sie sogar für die normalen. Die Vorrede 16. XI. 1546. — Von Vogtherr rühren her: die großen doppelseitigen Land-

unterrichtet ein Brief, den Froschauer am 20. November 1544 an den Verfasser der Chronik richtete (Zwingliana I 149f.). Wie es bei einem so langwierigen Unternehmen nur natürlich ist, weichen die einzelnen Bildgruppen etwas voneinander ab. Thematisch zeigt sich Vogtherr von einer neuen Seite nur als Schilderer volkreicher Schlachten, deren Massen er durch Verteilung auf zwei Gründe zu bewältigen sucht, die, auf selbständigen Stöcken geschnitten, dann nach rheinischer Unsitte zu Permutationen verwendet werden. Außer diesen Buchschnitten füllen den schweizerischen Aufenthalt Vogtherrs die wahrscheinlich

karten zu Anfang des Buches (zwei führen das Wappen Stumpfens, eine, 1545 datiert, das Froschauers), die einseitigen II 2, 120 usw., die kleine, Tigvri HVE M. D. XLVI signierte I 2 und alle im Stocke zersägten wie I 3 v. Diese und die signierte stammen aus Joannes Honters Rvdimenta cosmographica, Froschauer 1546, 8⁰, und sind strichgetreue Kopien der Karten in der Originalausgabe der Rvdimenta, Transylvanae Coronae 1542, 8⁰. Sodann die Wappen 1, 1 v, 16 usw., II 1, 1 v oben usw. Ferner die Tiere 4, II 286ff., die Halbfiguren wie 5 vff. und die etwas summarischer behandelten und mit den Habsburgern in Hieronymus Gebwilers Epitoma ortus S. Caes. Mai. Ferdinandi (Straßb., Jo., Grüninger, 1527, 4⁰) zu vergleichenden fol. 20 usw., die Figürchen in ganzer Gestalt 7, 8 v, 66 usw., der türkische Stammbaum 9 v (nach M. Ostendorfer 1528, vgl. Stud. z. deutsch. Kunstgesch., Heft 213, S. 22), die Schlachten 10—13 v, 37 (links), 53 v, 65 v, 66 v, 117, II 266 v, 387, 431, 454, die Szenen in Querformat 33 v, 45 v, 66, 163, 272 v, 299, 329 v, 332 v (alle drei), II 116 v, 275, 433 v, die kleinen Bildchen wie 37 (rechts unten), 38, 44 v, 49 oder II 41, 116, 282, 331 und die den Schnitten zu Jo. Cuspinianus außerleßener Chronika von C. Julio Cesare biß auff Carolum quintum, Straßb., Crafft Myller 1541, fo., entsprechenden Münzbilder 36ff. Von den Mitarbeitern Vogtherrs ist der Zeichner zu nennen, der die Schnitte 7 v, 24, 29, 29 v (rechts oben und unten), 30, 33 v (Alboin und Rosamunde), 94, 106, 106 v usw. und die Wappen wie 42 v und 51 v riß. Er ist wahrscheinlich Augsburger und zeigt sich mit den Schnitten des älteren Breu und des Weiditzschen Glücksbuches vertraut. Dann der Holbeinkopist und -Imitator 11 v, 14, 14 v usw., dessen Blätter zuerst in der Bibel Froschauers von 1531 erschienen waren. Einige der Reihe sind VS signiert. Da dieselbe Signatur auch auf einem der Blätter des von mir oben als Augsburger angesprochenen Zeichners (I 138) und auf der stilistisch nicht homogenen 1523 datierten Folge von 13 Blättern erscheint, die in Luthers Außlegung der Epistelen vnd Euangelie̅, Colmar, Amandus Farckall 1528 VIII 26, fo., enthalten sind — das Titelblatt z. B. ist, wie mich dünkt, nürnbergische Arbeit im Stile Springinklees —, so dürfte das VS lediglich dem (sehr geschickten) Formschneider (Veit Speckle?) gehören. Nur vorübergehend war der Zeichner der Blätter 184 v, 195 v, 202 (beide) — 203 und 222 zugezogen worden. Besonders im II. Bande macht sich ein übrigens auch schon I 67, 87 v, 109 v erscheinender Schlachtenschilderer und Conterfetter von Städten breit: 42 v (nach Vogtherrs St. Galler Ansicht, Zwingliana I 341ff.), 43 v, 54 v, 56f., 70 usw. Die Meinung, daß das HA signierte Zwinglibildnis II 163 von Hans Asper auf den Stock gezeichnet worden sei, teile ich nicht. Ich halte vielmehr für den Zeichner des Schnittes Vogtherr, der durch das HA mit einer Verbeugung gegen Asper andeuten wollte, daß er die Vorlage des Porträtes dem Zürcher Meister verdanke. Die Architektur hinter dem Kopfe ist ganz in Vogtherrs Art gegeben (vgl. I 332 v oben). Daß der Frankfurter Zeichner HA, dessen von der so signierten Reichstagszene in Steinmeyers Newen Künstlichen Figuren geführtes Werk ich in meinen „Ergänzungen und Berichtigungen des Sebald Beham-Kataloges Gustav Paulis", Straßburg 1927 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 246) S. 41ff. zusammenfaßte, in seinen Architekturen zuweilen stark an Vogtherrs Architekturen und also auch an die Architektur des HA signierten Zwinglibildnisses erinnert, erklärt sich m. E. daraus, daß der leicht beeinflußbare Zeichner, nachdem er eine Weile Beham gefolgt war, sich stilistisch an Vogtherr anschloß, mit dem er, wie wir sofort sehen werden, ja auch persönlich Fühlung hatte. Den Gleichklang der Initialen des Frankfurters und Hans Aspers muß man nach dem, was wir heute von den beiden wissen, für einen verwirrenden Zufall halten. — Zum Schlusse sei vermerkt, daß bei Stumpf II 460 v auch eine ältere, bisher unbeachtete Arbeit des anziehenden Schweizers DS abgedruckt wurde.

auf dem Wege nach Zürich zu Basel entstandene und ebenda bei Johann Oporinus erschienene Karte Griechenlands von Nicolaus Sophianus, 1544 datiert und nach des Zeichners Gepflogenheit mittels seines Wappens signiert (vgl. Koegler im zit. Anzeiger, N. F. XXI 1919, S. 220ff.; zwei Blätter der Karte in der Hauslab-Sammlung des Fürsten von Liechtenstein in Wien) und die Anfänge der „Wunderbarlichen kostlichen gemält", die Jacob Geßner zu Zürich 1566 herausgab (vgl. Studien z. deutsch. Kunstgesch., Heft 186, S. 19f.). Es sind Architekturstücke, von denen eines 1545 datiert, ein anderes aber mit dem Wappen Vogtherrs versehen ist. Daran schließen die Ansicht von St. Gallen, die in den Zwinglianis I 149f. und 341ff. (mit Abb.) beschrieben wird, und des Valentin Boltz von Rufach Turm der Mathematik[1]), gleichfalls für Froschauer entworfen (Abb. in Lippmanns Kupferstichen und Holzschnitten alter Meister X 43 und in Steinhausens Mon. IX 36). Noch im Laufe des Jahres 1546 war dann Vogtherr nach Straßburg zurückgekehrt: nichts, auch nicht ihre unleugbare erhöhte Flüchtigkeit, deutet darauf hin, daß die Reihe von Bildchen, mit denen er des Prämonstratensers Paulus Pambst 1546 bei Balthaser Beck in Straßburg erschienenes „Looßbuch, zu ehren der Römischen Künigin" versah, nicht an dessen Druckorte entstanden wäre[2]).

Den Zürcher Einzelblättern war eine Anzahl anderer, im Reiche entstandener vorangegangen, an denen, da sie in der Adresse mit dem Namen Vogtherrs versehen waren, zuerst die Kenntnis seiner Persönlichkeit sich festigte. Es sind das der noch in Wimpfen, also vor 1525 gezeichnete „vergottet Mensch" (Pass. III 345, 2: Hainricus Vogther Maler zu Wimpffen), die anatomischen Figuren von Mann und Weib 1532 (Studien z. deutsch. Kunstgesch., Heft 186, S. 20), die Versuchung des Kleinmütigen 1534 (Pass. 4: hainrich Vogtherr maler), der Riesenkornhalm von Malsch am Bruchrain 1541[3]), die Riesen-

[1]) Seit der vorliegende Aufsatz geschrieben worden war, 1924, hat Max Geisberg, bei den von mir den beiden Zeichnern neu zugeteilten Schnitten unter steter Fühlungnahme mit mir, in seinem „Deutschen Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts" von den hier erwähnten Blättern nachfolgende veröffentlicht. Vom Vater Vogtherr den Turm der Mathematik (XX 35), die anatomischen Figuren (XII 38 und XXVIII 39), die Versuchung des Kleinmütigen oder den Nagelzieher (XX 34), die Riesentraube von Albersweiler (XXV 39), die Magaretha Weyß (XXI 23), von den Wappen 3, 6, 7 und 8 (XVII 14, 15, 11 und 16), die große Säule (XVIII 26—29) und die Riesenähre aus Flandern (XIX 39); vom jüngeren Vogtherr den Schalksnarren (XIX 40), die drei Umrahmungen (XL 17—19), den Gockelhahn (XXIV 34), den hl. Christoph (XXI 24), das Wappen des Kardinals Otto Truchseß von Waldburg (XL 40) und das große Exlibris des Wolfgang Rehlinger (XIII 9).

[2]) Der Druck enthält drei größere Schnitte, 21 kleine im Rund und 94 ca. 71×71, Efl. Die Runde und von den kleinen Schnitten die S. 1, 31—33, 38—43, 136, 144 rühren von dem erwähnten Frankfurter Zeichner HA her. Auch in diesen roh hingeworfenen Blättern bleibt Vogtherr im Gegensatze zu seinem Compagnon trotz gelegentlicher Erinnerungen an Eigenes (die Schnitte der Köpfelbibel; in dem Blatte mit Abimelech an Köpfel II 23 und an den Titel zu O. Brunfels' Pandectarvm Veteris et Noui Testamenti, Libri. XII., Straßb., Jo. Schott 1528, 8°) und Fremdes (S. 20 Abner: Holbeins Totentanzbild mit dem Ritter) stets in hohem Grade originell.

[3]) Pass. 7 nach Wiechman-Kadow, Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste II 1856, S. 134. E. Weller, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, N. F., VI 1859, Sp. 7, vermutet in dem Drucker



7. H. Vogtherr d. J., Abschied Christi



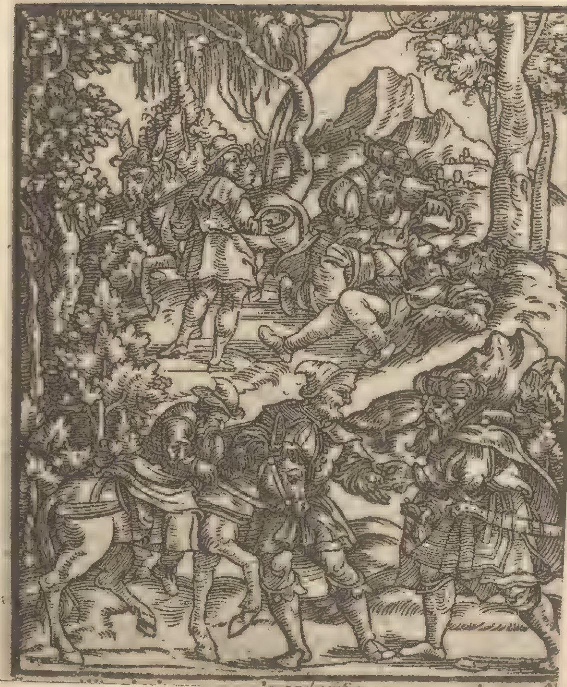
8. H. Vogtherr d. J., Der hl. Florian



9. H. Vogtherr d. Ä., Der Fall Christi



10. H. Vogtherr d. J., Umrahmung



11. H. Vogtherr d. Ä., Der Samariter



12. H. Vogtherr d. Ä., Emblem

traube von Albersweiler in der Pfalz 1542[1]) und der Holzschnitt mit dem 12½jährigen Wundermädchen Margaretha Weyß von Roth bei Speyer aus demselben Jahre[2]). Von diesen z. T. sehr seltenen Blättern kenne ich in den Originalen allein die beiden anatomischen Figuren und das in Johanns von Schwarzenberg Teütsch Cicero (Augsburg, Heinr. Steiner 1534 I 20) fol. 121 v abgedruckte Bruchstück des Schnittes mit der Versuchung des Kleinmütigen. Die beiden anatomischen Figuren sind aufs innigste mit den früher besprochenen Arbeiten verknüpft (der Mann findet Entsprechungen in den Schnitten I 74 v und II 464 bei Stumpf, 101 bei Pambst, die Frau in den Schnitten II 28 v der Köpfelbibel, 5 bei Pambst) und werden uns wertvolle Dienste leisten, das Beste von Vogtherrs Einzelblättern, das heute noch außerhalb seines Werkes steht, diesem zuzuziehen.

Das älteste unter ihnen ist der 1524 datierte Schnitt der Berliner Sammlung, auf dem acht Frauen mit der Zähmung eines Löwen (Abb. 1) beschäftigt sind (337 × 480, Efl.). Eine betastet seine Tatzen, die zweite hält ihm einen Spiegel vor, eine dritte strählt die Quaste seines Schweifes, zwei satteln das Tier, zwei bekrönen es, und die letzte macht die Probe auf seine Zahmheit, indem sie ihre Hand in seinen Rachen steckt. In neun mit geschnittenen Reimpaaren gefüllten Spruchbändern wird dieser Sieg zarter Weiblichkeit über die grimmigtuende

---

Thiebold Berger, der aber erst seit 1551 arbeitete. Jetzt abgebildet bei H. Fehr, Massenkunst im 16. Jahrhundert (Berlin 1924), Taf. 27.

[1]) Pass. 8 nach Wiechman. E. Weller a. a. O., Sp. 8, spricht abermals von Th. Berger und gibt den genaueren Text, in dem es heißt: „Diser traub ist Römischer Königlicher Maiestat zu Speir von Heinrich Vogtherren Malern burger zu Straßburg wie hie zu gegen warhafftig abconterfeit.“ Abb. bei H. Fehr a. a. O., Taf. 26.

[2]) F. Vogtherr, a. a. O., S. 69f.; Vom Rhein VI 1907, S. 75ff. mit Abb. Von dem Flugblatte gibt es drei Ausgaben: im Wormser Paulusmuseum eine von deutschen, J. W. Z. C. unterzeichneten Versen begleitete („Also zu drucken gefertiget, durch Hansen Schiessern Maler zu Wormbs, im jar . . . M. D. XLII vnd volendt am XXI. tag Martij.“) und im Museum zu Speyer eine mit lateinischem Prosatexte. Ebenda (aber auch Wien, N. B.) eine gegenseitige Kupferstichkopie des Schnittes mit gestochenem deutschem Text. Abb. Hirth, Kulturgesch. Bilderbuch II 981. Im Wormser Exemplare heißt es:

„Durch meister Heinrichen Vogther
Auch Hansen Schiesser sein Vetter
Das Meidlin war abconterfeit,
. . . .
Gantz vleissig auff ein Thuch gemalt,
Königlicher Maiestat zu lob
Durch sie verehrt zu einer gab.“

Die Darstellung der Weyß in dem Drucke: „De pvella, qvae sine cibo & potu vitam transigit, breuis narratio, teste & authore Gerardo Bucoldiano Physico Regio. Impressum Spire. Anno. 1542“, 4° (Vorrede: nono Martij), ist nicht von Vogtherr, sondern das Bruchstück einer irrelevanten älteren Darstellung (76 × 35, die linke Efl. angesetzt) und kehrt wieder in der Übersetzung: „ Von dem Meydlin welchs on essen vnnd trincken lebt, . . . verteutscht. Durch Heinrich Vogtherren. Getruckt zu Speir In verlag Heinrich Vogtherren vnd Hans Schiesser von Worms . . . M.D.XLII. Jar“, 4°. Hier erscheint der Schnitt zwischen Leisten des Wormser Missales von 1522. Nach dem Wortlaute dieses Titels verstand der Meister Lateinisch.

Männerwelt besprochen. Es genügt schon, die weibliche anatomische Figur Vogtherrs neben die Löwenzähmerinnen zu halten, um dem Zeichner auch hier sein Recht zu sichern. Ein Übriges tut die Heranziehung des Löwen II 76 v der Köpfelbibel[1]).

Das zweite Blatt ist der Fall Christi (Abb. 9), das Pass. (III 270) 83 als Burgkmair beschreibt, insofern nicht ohne Anlaß, als es in jedem Sinne an die bekannten großen Blätter dieses Meisters anschließt. Wie diese ist der Fall Christi von acht Stöcken gedruckt (958 × 666, Efl., Wien). In der Tafel, die die Mitte der ein geschnittenes Gebet fassenden Leiste unten einnimmt, ist der Schnitt 1527 datiert. Ein Zweifel an dem Herkommen des Blattes halte ich angesichts des berittenen Hohenpriesters, der orientalisch gekleideten Frauen (Schweizerchronik I 272 v), der Stumpfnase der einen usw. für unangebracht. Die Hauptfigur und der Schauplatz sind ganz allgemein von Dürer B. 10 beeinflußt[2]). In die Nähe des Falles Christi gehört, auch zeitlich, das um die Hälfte kleinere, undatierte Abendmahl der Albertina (499 × 660, Efl., von vier Platten gedruckt; Dodgson, Catalogue of early German and Flemish woodcuts in the British Museum II 442f., Nr. 5: unbekannter Augsburger; Abb. 2). Es zeigt Christum, den Lieblingsjünger im Schoße, inmitten der elf anderen Apostel hinter einem runden Tische und unter einem Baldachin in einem von Lauben mit hoher Brüstung geschlossenen Gemache. Seitlich begrenzen die Darstellung Säulen, die die Ansätze eines mit schwarzen Ornamenten gezierten Bogens tragen. Der einschenkende Apostel links, der sitzende Judas und der Apostel mit dem Messer rechts sind aus Dürers Schnitt B. 5 kopiert, an den der Apostel links vorn mit den gefalteten Händen bloß Anlehnung nimmt. Die Geschmeidigkeit des Blattes von 1527 eignet dem Abendmahle noch nicht; es bezeichnet wohl eine Etappe auf dem Wege zu jenem.

Als der junge Vogtherr (1541) Meister geworden war, änderte der Vater sein Werkstattzeichen ab, indem er dem HV ein E (der Elter) hinzufügte. Mit diesem Monogramme hatten wir die Weltkarte Johann Honters von 1546 versehen gefunden, es erscheint ferner auf einem Blatte der bei Jost Denegker in Augsburg 1544 erschienenen großen Kopien (195 × 147, Efl.) nach Holbeins Totentanz[3]), und zwar auf dem nach Woltmann (II 174) 109 kopierten Für-

[1]) Nach dem Blatte Vogtherrs ist die in Hirths Formenschatz 1909, Nr. 59 abgebildete Seidenstickerei aus der 2. Hälfte des 16. Jahrh. (München, Sammlung A. Pringsheim) verfertigt. 1569 hat Hans Sachs wahrscheinlich zu einer Erneuerung des Vogtherrschen Schnittes einen Spruch gedichtet. Vgl. meine „Bilderbogen des Hans Sachs", Straßburg 1927 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 247) S. 94f.

[2]) Eine gegenseitige freie Bearbeitung bei H. A. Derschau, Holzschnitte alter deutscher Meister, E 2.

[3]) Todtentantz. Das menschlichs leben anders nicht . . . M. D. XLIIII . . . [A. E.:] Augspurg, Jobst Denecker. fo. Vgl. darüber Nagler in den Monogrammisten II, Nr. 1798, und III, Nr. 1638. „Der Eebrecher" fol. E_3v ist Originalarbeit Vogtherrs und in Anlage und Auffassung dem Schnitte I 44v bei Stumpf und I 82v und II 66 bei Köpfel vergleichbar. — Der von David Denegker 1579 in Wien gedruckte „Todtentanz" (A. Mayer, Wiens Buchdruckergeschichte I 124ff. mit Abb.) verwendet neue, in figurierte Rahmen gestellte Kopien der Vogtherrschen Fassung (115 × 95 ohne Rahmen, Efl.). 1581 druckt mit ebendiesen Platten Leonhart Straub in St. Gallen seinen „Todtentantz".

sprech, und endlich bezeugt das E, mit dem der Name Vogtherrs auf dem Eröffnungsblatte des Augsburger Geschlechterbuches, dem Augsburger Wappen von 1545, verbunden ist, daß der Mitarbeiter des jüngeren Hans Burgkmair an der Folge Vogtherr der ältere war[1]).

Seit Bartsch (IX 565) in der Literatur bekannt, aber merkwürdigerweise nie mit Vogtherr in Verbindung gebracht ist der achtteilige undatierte HVE signierte Schnitt mit der Judithgeschichte (667×968, Efl., Wien; Nagler Mon. III Nr. 1637; Abb. 3)[2]). Ihre Begebenheiten gehen in zwei Gründen vor sich, die des unteren sind etwas gewaltsam, die des oberen ungezwungener durch einen die ganze Höhe des Bildes durchmessenden Baumstamm abermals geteilt. Rechts oben sieht man die Stadt Bethulia, wie Judith sie verläßt und gefangen genommen wird, links oben den Ausfall der Belagerten, links unten die Zelte des assyrischen Heeres. In einem tafeln Holofernes und Judith, vor einem zweiten, in dem der Leichnam des Feldherrn sichtbar wird, steckt sie dessen Haupt in den Sack der Dienerin. Im rechten unteren und in dem nicht vom Zeltlager ausgefüllten linken unteren Teile tobt die Reiterschlacht, in der das führerlose Heer vernichtet wird. Beim Entwurfe des Blattes hat sich Vogtherr an die vierblätterige Judithgeschichte Schäufeleins (Pass. 137, Abb. Hirth I 6) gehalten. Daher der Baum als Separator der Bildteile, die beiden Zelte als Schauplätze und einige Nebensächlichkeiten wie das Skorpionenwappen der assyrischen Partei. In die Fahnen der jüdischen hebräische Schriftzeichen zu setzen, war Vogtherr schon in der Bibel Köpfels (I 80) beigefallen. Die Anordnung des Bilderbogens ist zu der des Schäufeleinschen gegenseitig. Zur Datierung diene, daß der teilende Baumstamm auf I 11 der Chronik Stumpfens wieder in Anwendung gebracht wurde; die Judithlegende wird also nach der Verehelichung des Sohnes und vor der Schweizerreise des Vaters, zwischen 1541 und 1544 entstanden sein.

In seinen „Heraldischen Kunstblättern", II S. 4, spricht Warnecke in den Ausdrücken höchster Bewunderung von den Erzeugnissen eines Wappenzeichners, den er für den jüngeren Burgkmair hält. Warnecken war der Name durch eine in offenbarer Überschätzung dieses Augsburgers getroffene offizielle Bestimmung eines im Berliner Kabinette befindlichen Vertreters der angezogenen Schnittgruppe nahegelegt worden. Nach Ausscheidung einiger von Warnecke fälschlich

[1]) Ich kenne die Reihe, über die Nagler in den Monogrammisten III Nr. 1596 und F. Vogtherr S. 83f. zu vergleichen sind, in der ersten Ausgabe (ohne Nummern und Geschlechternamen) aus zwei das Augsburger Wappen und insgesamt 37 von Wappen begleitete Ritter umfassenden Bruchstücken, die der Fürst von Liechtenstein in der Hauslab-Sammlung in Wien besitzt. Die von Wilhelm Peter Zimmermann erweiterte Buchausgabe, Augsburg 1628, ist häufiger. Mit Sicherheit sind nur die Geschlechter Herwart, Müleissen, Ruedolff und Schroten dem älteren Vogtherr zuzuteilen; vielleicht gehören ihm auch die Blätter Portner und Butschlin. Der jüngere kommt, ganz abgesehen von dem auf den Vater weisenden E im Schriftbande des (Burgkmairschen) Stadtwappens, entgegen der Annahme F. Vogtherrs schon aus Gründen des Stiles nicht in Betracht.

[2]) Von C. Dodgson, Cat. II 437f., Nr. 15 in der Meinung, das Monogramm deute den Holzschneider an, dem jüngeren Breu zugeschrieben. In der Zeitschrift Belvedere I 1922, S. 88f., kommt der Engländer angesichts einer für sein Institut erworbenen, ebenso signierten Zeichnung davon zurück und teilt das HVE dem unbekannten Entwerfer zu. Ebenda Abb. der Zeichnung — der bisher einzigen Vogtherrs — und eines Ausschnittes der Judithgeschichte.

in sie aufgenommener und Heranziehung anderer von ihm unrichtig beurteilter oder ihm unbekannt gebliebener Blätter erhalte ich eine Reihe von acht Wappen einheitlichen Gepräges, die ich für Arbeiten Vogtherrs halte[1]). Äußerlich werden sie durch ihre ungewöhnlichen Ausmaße, die zwischen 630 und 428 mm in der Höhe schwanken und dartun, daß die Blätter (wohl mit Ausnahme von Nr. 7) als Quartierbezeichnungen gedacht waren, durch die Flatterbänder und die außerordentlich schöne Schrift, die diese füllt oder das Wappen sonstwie erläutert, zusammengeschlossen. Zeichnerisch beachtenswert sind die verstärkten Konturen der Schattenseiten, die Führung der Flatterbänder (hierzu vgl. man die Bandgewinde in dem Drucke „Ein Wolgegrindtes Kunnstreiches Sumari Büchlin Aller Sonnen Vur, Straßb., H. Vogtherr, 1539, 4°) und die reiche, mitunter etwas schwerfällige Ornamentik an Helmen, Kronen und Infeln. Unmittelbar erkenntlich wird die Hand Vogtherrs an dem Kopfe der hl. Hildegard auf dem Wappen des Kemptener Abtes (etwa entsprechend der Agnes fol. 52 in Gebwilers Epitoma), an dem Einhorn auf dem Helme des Ulrich Tengler (das Roß des Königs Hiskia II 97 der Köpfelbibel), an den Säulen des Herkules auf dem Wappen Kaiser Karls (die Leisten Schotts in Butsch' Bücherornamentik der Renaissance II 100c nach der Zeichenweise und der Rahmen Schotts Pflugk-Harttung 94 nach den einzelnen Motiven). Das fast strichgetreu sich deckende Zaddelwerk der Wappen 3, 6 und 8 zeigt, daß Vogtherr, ohne der Qualität der Blätter etwas zu vergeben, die Herstellung dieser Wappen fabriksmäßig betrieb. Zur Datierung der einzelnen Stücke sei bemerkt, daß das Blatt Tenglers mit der geschnittenen Jahreszahl 1534 versehen ist, Bernhard von Cleß 1539 starb und Wolfgang von Grünenstein 1536 Abt von Kempten wurde. Die kolossalen Wappen Karls und seines Bruders sind, wie Parallelen in der Ausführung wahrscheinlich machen, gleichzeitig gezeichnet. Man wird also an Reichstage denken müssen, an denen beide Monarchen gemeinsam teilnahmen. 1532 (Reichstag zu

---

[1]) Ich führe die Blätter nach ihrer Höhe unter den Namen der Wappenherrn auf:

1. Karl V. Berlin, 630×495, ohne Efl. Von mir nebst Nr. 7 in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1909, S. 10 irrtümlich mit Arbeiten des Monogrammisten MK zusammengebracht (Abb. 4).

2. König Ferdinand. Nürnberg und Gotha, 628×383, ohne Efl.

3. Dr. Ambr. Volant, kais. Rat und Pfalzgraf. Erlangen, 476×330, ohne Efl. Das Zaddelwerk deckt sich strichgetreu mit dem Nr. 6 und 8.

4. Bischof Bernhard von Cless zu Trient, 1514—1539, Vertrauter König Ferdinands. Ohne die Schrift 470×390. Warnecke II, Taf. 34, Nr. 128: Burgkmair d. J.

5. Abt Wolfgang von Grünenstein zu Kempten, 1536—1557. Ohne die Schrift 450×360. Warnecke II, Taf. 34, Nr. 129: Burgkmair d. J.

6. „Ulrich Tenngler Phleger Auff Greytzenstain. &c. 1534". Erlangen, 440×273, ohne Efl.

7. Malentein-Heumann. Berlin, 436×320, ohne Efl. Warnecke I, Taf. 7, Nr. 23: Burgkmair d. J. Größere Abb. J. E. Wessely, Das Ornament und die Kunstindustrie I 60. Vgl. J. Siebmacher, Niederöst. Adel I 284. Das Wappen erfordert eine zeichnerische Ergänzung im Herzschilde, im Zimier des mittleren Helmes und im mittleren Spruchbande.

8. Unbekanntes Wappen: Gevierter Schild, 1 und 4 aufgerichteter schwarzer Bock, 2 und 3 dreimal links geschrägt; auf dem Helme offener Flug, der rechte Flügel ist in den Farben von 1 und 4, der linke von 2 und 3 geteilt. Erlangen, 428×314, ohne Efl.

Regensburg) ergäbe, da Ferdinand erst 1531 deutscher König wurde, das früheste Datum. Die nächsten böten der Reichstag von Speyer 1544 (Februar bis Juni; Vogtherr taucht erst im Spätherbst in Zürich auf; während des Wormser 1545 weilte er wohl noch dort) und der von Augsburg 1547 auf 1548. Die größte Wahrscheinlichkeit hat, wie sich später ergeben wird, dieser für sich.

Die Säulen des Herkules auf dem Wappen Karls V. zusammen mit den ihnen oben an die Seite gestellten Buchornamenten gestatten, auch in dem Blatte, das das Coburger Kabinett in der großen Säule (1092 × 126, in der Breite etwas verschnitten, ohne Efl.) besitzt, eine Arbeit Vogtherrs zu erkennen. Der schöne Schnitt gibt sich als Gegenstück zu der Pseudo-Dürerschen großen Säule B. 129 (Abb. Wessely I 53). Von dem Traubengehänge aufwärts kann Vogtherrs Blatt fast als Kopie gelten, nur daß er seine Säule vor einen Pilaster stellt. Die höchst charakteristische untere Hälfte ist vom Zeichner neu erfunden. Es ist denkbar, daß ihm der untere Teil des seltenen zweiblätterigen Originales gar nicht vorgelegen habe.

Die augsburgischen Stilmerkmale, die wir an den Bildern zum Neuen Testamente Beringers und zur Bibel Köpfels feststellen konnten, zu erklären, reichten die angenommenen zwei Arbeitsjahre Vogtherrs neben Schäufelein aus, zumal ja Weiditzens Beispiel in Straßburg dafür gesorgt haben mochte, daß die vordem gewonnenen Augsburger Eindrücke nicht verblaßten. Auf jene Annahme aber das rückhaltslose Eingehen auf Stil und Bildtechnik Burgkmairs gründen zu wollen, das sich in Vogtherrs Fall Christi von 1527 dokumentiert, oder vollends die Anpassung an den vom jüngeren Breu gepflegten Augsburger Bilderbogenstil, den in den Vierzigerjahren der alte Vogtherr so sicher in seinem Judithblatte erfaßte, ist undenkbar. Auch mit dem Einflusse, den der Augsburger Bilddruck ohne Zweifel innerhalb seines weitgezogenen Streukreises ausübte, ist es im vorliegenden Falle nicht getan. Man wird vielmehr annehmen müssen, daß die Augsburger Formschneider Grund hatten, Vogtherr künstlerisch zu den Ihrigen zu rechnen, und ihn deshalb mit ihren Aufträgen, obschon er dauernd nicht in der Stadt wohnte, ebenso bedachten wie Gerung in Lauingen. Sicher wird der sehr bewegliche Straßburger Meister, der in Speyer, Basel, Zürich vorübergehend nachweisbar ist, auch persönlich in Augsburg vorgesprochen haben. Für die Zeit des Augsburger Reichstages 1547 auf 48 treffen zwei dahinzielende Anzeichen zusammen. 1547 erschien bei Hans Hofer in Augsburg ein Flugblatt mit der Abbildung eines angeblich in Flandern gewachsenen Halmes mit fünfzehn Ähren[1]). Der Zeichner ist Vogtherr, doch ist der Schnitt mit dem des fünfzehnährigen Halmes von Malsch, den Vogtherr 1541 mit seiner Adresse veröffentlicht hatte, nicht identisch. Auf den Reichstag weist der Passus des Hoferschen Druckes: „Dise Figur ist etlichen Fürsten vnd Stenden deß Reychs über schickt worden". Erinnern wir uns der beiden großen Wappen des habs-

[1]) „Diser wonderbarlich schön Waytz, ist gewachsen inn der Grafschafft Flandern, drey meil von Gendt, Anno. M. D. XXXXVij. Auff mancherley Form vnnd gestalt . . . bis inn fünffzehen, Ehern auff ainem Halm, wie inn diser Figur gesehen wirdt." Der Schnitt 378 × 260, ohne Efl. Beiderseits je eine Spalte Reimpaare. „Getruckt zu Augspurg durch Hans Hofer." Gotha, Xyl. II 95.

burgischen Brüderpaares, die als Quartierschilder am ehesten in ein Reichstagsjahr, wie 1547/48 eines war, fallen dürften, so wird die Anwesenheit Vogtherrs in Augsburg zu dieser Zeit fast sicher. Das wäre allerdings nur ein Aufenthalt in der Stadt am Lech, er braucht aber nicht der einzige gewesen zu sein. Veranlassung, in Augsburg zu weilen, war für Vogtherr auch zu anderen Zeiten ausreichend vorhanden: der Bruder Heinrichs d. Ä., Bartholomäus, war von 1530 bis zu seinem Tode 1536, wie wir wissen, Augenarzt des Augsburger Bischofs, und von 1541 bis 1554 lebte Heinrich, der Sohn des älteren, in Augsburg als Meister.

Der Mitteilung in Bruns Schweizerischem Künstler-Lexikon III 397, wonach der jüngere Vogtherr schon 1537 als Bürger von Augsburg vorkomme, getraue ich mich mit Rücksicht auf sonstige Ungenauigkeiten dieses Artikels nicht zu bedienen. Sicher ist vorerst nur, daß der junge Vogtherr 1537 wenigstens künstlerisch selbständig war, da der Vater sonst nicht sein Porträt dem des Sohnes als eines Gleichberechtigten auf dem Titel des Kunstbüchleins gegenübergestellt hätte. Für den 21. (oder 28.) März 1541 aber (vgl. Schorbach in der Allgem. Deutschen Biographie XL 195 und R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 526f.) bezeugt uns das Augsburger Malerbuch, daß an diesem Tage der junge Vogtherr die Malergerechtigkeit dieser Stadt erworben habe. Da er sie „wegen seiner Hausfrau", der Augsburger Glaserstochter Sibylla Steinmaier (F. Vogtherr, S. 83) erhielt, ist, wenn auch nicht mit Gewißheit, anzunehmen, daß er schon geraume Zeit vor 1541 in Augsburg gelebt habe. Die folgende Betrachtung seines Werkes wird diese Annahme bekräftigen.

Das Germanische Museum in Nürnberg, sodann Dresden (Sammlung Friedrich Augusts II.), Coburg, Gotha und Wien besitzen ein anziehendes Blatt mit dem beliebten Motive des Wettbewerbes eines alten und eines jungen Mannes um die Gunst eines jungen Mädchens. Der bei Hirth I 379 und bei Diederichs, Deutsches Leben I, 465 abgebildete Schnitt, den ich die ungleichen Liebhaber nennen will, mißt 481 × 331, Efl.[1]). Seine Mitte hält die lediglich mit einem Keuschheitsgürtel angetane Schöne. Ihres vermeintlichen Besitzes froh, greift der Alte nach ihr mit beiden Händen, ohne zu bemerken, daß sie mit der Rechten in seine offene Geldkatze langt, um mit der Linken dem Galan von dem Gelde mitzuteilen. Den Schlüssel zum Schlosse des Gürtels hat er schon. Über den drei Personen flattern drei Bänder mit je zwei die Szene erläuternden Reimpaaren. Das Blatt erfreut durch seine Charakterisierungskunst, der Gegensatz zwischen dem altmodisch gekleideten Alten, der plumpe Filzschuhe und

[1]) Eine sehr freie gleichseitige Erneuerung mit sieben Zeilen geschnittenem Text unter dem Bilde in Gotha (228 × 231, Efl., Xyl. II 68). In Dresden (Sammlung Friedrich Augusts II.) eine ebenso freie Nachbildung, 274 × 234, Efl., oben 3, unten 6 Reimpaare, „Der alt Mann", „Das Weyb", „Der Junge Mann". „Gedruckt zu Nürnberg, durch Wolffgang Strauch." Als den Dichter der Verse dieses Blattes, das Weigel im Kunstkatalog XXV 77, Nr. 19741 fälschlich als Arbeit des Virgil Solis betrachtet, nennt E. Weller in seinem Hans Sachs (Nürnberg 1868) unter Nr. 223 grundlos diesen. A. Goetze, Die einzeldrucke der werke des Hans Sachs (Bibliothek des Litterarischen Vereines in Stuttgart CCXX, 71ff.) verwechselt S. 218 die Kopie Strauchs mit der eben genannten Gothaer.

einen Zylinderhut trägt, wie sie zu Ende des 15. Jahrhunderts Mode waren, und dem jungen Stutzer ist treffend betont.

Aus derselben Hand, die dieses Blatt entwarf, ging ohne Frage auch die ebenfalls gewagte Bordellszene hervor, die sich im Germanischen Museum, in Berlin, in Gotha und verschnitten in Wien befindet, 477 × 329 (Efl.) mißt, und bei Diederichs I, 580 abgebildet ist[1]). Unter einem Fenster sitzt auf einer Truhe ein Augsburger Elegant, der die Liebkosungen einer verführerischen Dirne mit ernster Dringlichkeit erwidert. Die daneben stehende Kupplerin leert gierig einen Becher, den sie von dem mit Wein, Brot und Früchten besetzten Tische aufgenommen hat. Mit der Linken steckt sie einem halbwüchsigen Jungen, der unter der reich ornamentierten Türe rechts erscheint, ein rundes Weißbrot zu. Links blickt zum Fenster ein Narr herein; „Lug auf es wert sich machē" meint er nach dem Spruchbandtexte zu Häupten des Pärchens. Auch dieses vorzüglich gezeichnete Blatt besticht, und zwar mehr noch als das erste, durch außerordentliche Lebendigkeit, scharfe Charakteristik und Sicherheit des Striches. Mit der fortgeschritteneren Zeichenkunst korrespondiert die modernere Fassung von Einzelheiten wie der Form des Bandes, die Ausgestaltung des Schauplatzes: die Bordellszene wird die spätere Leistung sein. Der Ort, wo sie zutage trat, ist natürlich Augsburg. Aber welchem unter den Zeichnern der nachburgkmairschen Zeit wären die beiden Blätter zuzutrauen? Unabweislich ist die Wahrnehmung, daß die nackte Buhlerin des ersten Blattes die Schwester jener Frauengestalt Vogtherrs ist, die als anatomische Figur uns ihr leibliches Inneres enthüllt, und daß die Buhlerin der Bordellszene und der Knabe, der ebenda die Semmel in Empfang nimmt, physiognomisch einigen der acht den Löwen zähmenden Frauen des Blattes von 1524, besonders der linken Kronenhälterin entspricht. Trotzdem ist an den Vater Vogtherr nicht zu denken. Neben den beiden in Rede stehenden Blättern erscheinen die Buchschnitte der Köpfelbibel und der Schweizerchronik plump und die Bilderbogen des Vaters schrullenhaft. Dieser Züge ermangeln die Buhlerblätter durchaus. Und verweilt auch der ältere Vogtherr, wo sich ihm als Zeichner Gelegenheit bietet, gerne bei Frauenreizen und Liebesspiel (Köpfel I, 82v, II, 66), so gleicht doch z. B. seine Frau Putiphar viel mehr einer robusten Bauernmagd als der soubrettenhaften Kurtisane, mit der uns die beiden Buhlerblätter bekannt machen.

Folgen wir weiter den Spuren des neuen Mannes, so führen sie uns über die Halbfigur eines Schalksnarren (347×237, Efl., Gotha, Xyl. II, 50; Abb. 5), der restlos als Gegenstück zu dem Narren der Bordellszene dienen kann, zu zwei ausgezeichneten ornamentalen Blättern des Erlanger Kabinettes. Es sind

---

[1]) Die Darstellung ist eine freie gegenseitige Neubearbeitung des Schnittes, den E. Schön zu dem 1531 gedichteten Spruche „Der cuplerin schul" des Hans Sachs gezeichnet hatte. Vgl. meine Arbeit: Die Bilderbogen des Hans Sachs (Straßburg 1927), S. 56f. Eine gleichsinnige schlechte Wiederholung in Gotha (167 × 246, Efl.). Eine zum Schnitte gleichsinnige freie Übertragung ins Niederländische bietet die links unten mit dem L des Lukas von Leyden signierte Stichkopie in Wien. Platte 409 × 297, „ghedruckt by Jan thiel", im Spruchbande: „wacht hoet varen sal". Nach Chn. Kramm, Hollandsche en vlaamsche Kunstschilders VI 1623 stach Thiel am Ende des 17. Jahrh. vermutlich in Friesland.

Umrahmungen im Renaissancestile, bestimmt zur Aufnahme von Bildern, Unica, wie es scheint, und überdies, wenn ich die beiden schwarzen, für Monogramme sehr geeigneten Stellen des einen richtig deute, Probedrucke. Die Abdrucke der beiden Rahmen bilden nebeneinander gelegt das Thema eines Bandes von unendlichem Muster. Jeder mißt ca. 495 × 345, innen 223 × 201, Efl. Auf beiden gestattet ein weiter, von Säulen getragener Bogen den Ausblick auf einen auf wuchtigem Sockel sitzenden altarähnlichen Aufbau, den zwei Pilaster flankieren und ein gerades, verkröpftes, von Figuren besetztes Gebälk bekrönt. Das Altarblatt vertritt eine einer Leinenbespannung vergleichbare weiße Fläche, die zum Teile die Architektur des Rahmens überschneidet. Im Sockel des Aufbaues je eine breite Tafel zur Aufnahme der Schrift. Zwischen Bogen und Aufbau stehen seitlich, sie distanzierend, männliche Gestalten. Der näheren Beschreibung des einen Blattes überhebt mich seine Abbildung 10. Zu ihr will ich nur bemerken, daß die Gruppen auf dem Gebälk, Phyllis und Aristoteles und Samson und Delila, nach Burgkmairs Schnitten B. 73 und 6 gearbeitet sind, und daß die andere Hälfte des Rundes mit der Opferszene im linken Bogenzwickel auf dem zweiten Blatte rechts, die Ergänzung des mit Antäus ringenden Herkules auf dem Kapitell der rechten Säule im anderen Blatte links erscheint. Der Bogen dieses zweiten Blattes, das in keinem einzigen Detail mit dem ersten sich deckt, ist zweimal gebrochen. Auf dem Gesimse des Mittelteiles erscheinen um eine gestielte Vase Aktfigürchen beider Geschlechter, auf den Verkröpfungen über den Pilastern nackte Männer, die auf Fabeltieren reiten. Die Männer sind motivisch durch jenen Rahmen Burgkmairs bedingt, den gewöhnlich dessen Schnitte B. 64ff. füllen. Die mit langen Hängeohren ausgestatteten Ziegenköpfe der Fabeltiere stammen aus Dürers Ehrenpforte. Statt der antiken Krieger des abgebildeten Blattes enthält das zweite zwei Landsknechte, deren rechter nach dem Knechte des Burgkmairschen Weißkunig-Schnittes S. 124 der Ausgabe des Jahrbuches der Kunstsammlungen des ah. Kaiserhauses VI, 1888 strichgetreu kopiert ist. Der linke Knecht namentlich ist es, der vermöge seiner Übereinstimmungen mit den beiden jungen Herren der Buhlerblätter die Rahmen diesen anschließt.

Ein drittes Rahmenblatt (495 × 336, im wesentlichen Efl.), ebenfalls in Erlangen befindlich, von derselben Hand, die die beiden eben beschriebenen entworfen hatte, steht an künstlerischem Reichtum hinter diesen zurück. Es stellt ein durch einen Sockel und zwei horizontale von Pilastern gestützte Mauerstreifen gebildetes Gerüste dar, dessen vier größere Öffnungen zur Aufnahme von Bildern, dessen vier kleinere Öffnungen zur Aufnahme von Texten bestimmt waren. Auch dieser Rahmen läßt sich durch Aneinanderreihung mehrerer Abdrucke zu einem Bande endlosen Musters entwickeln.

Eine spätere praktische Verwendung dieses Blattes besitzt das Gothaer Kabinett in dem Bildergedichte: „Wer jetzt will Rechten in der wellt, Bringt sich in vnrhu vnd vmbs gellt, Muß sorgen ob man jn verfier, Das er sein Recht dazu verlier.“ Drei nebeneinander gestellte Abdrucke des Rahmens vereinigen zehn kleine Schnitte zu einem Ganzen. Neun dieser Schnitte — einer ist zweimal

abgedruckt — füllen zehn Bildfelder, der zehnte erstreckt sich über zwei, die obersten des dritten Blattes; die trennende Säule daselbst war vor dem Drucke entfernt worden[1]). Was an der Serie dieser Einschaltbilder besonders interessiert, ist die Beobachtung, daß ihr Zeichner ein Gehilfe Vogtherrs des Vaters ist, derselbe, der neben diesem 1537 an der Illustrierung des Neuen Testamentes Rihels gearbeitet hatte. Einen haltbaren Faden, der vom Werke des alten Vogtherr zum Anteile dieses Gehilfen an der Bibel und von dieser zu den Schnitten der Denegker-Reihe durchgeht, gibt das prägnante Rockfaltenmotiv der Judith der achtteiligen Darstellung Vogtherrs an die Hand, das die kluge Jungfrau der Rihelbibel fol. GG_8 und die Dirne bei Denegker übernehmen. Die bisher lediglich stilistischen Beziehungen des Werkes des alten Vogtherr zum Werke des unbekannten Augsburger Zeichners werden also durch persönliche gestützt, deren Träger der ehemalige Gehilfe des Straßburger Meisters ist. Diese Tatsache fordert auf, zu untersuchen, ob der unbekannte Augsburger nicht als der Sohn jenes anzusprechen sei.

Das einzige Vogtherrsche Holzschnittwerk, von dem uns bezeugt wird, daß der Sohn als Mitarbeiter daran beteiligt war, ist das oben schon erwähnte Kunstbüchlein von 1537/38, dessen Titelblatt den Porträtkopf des Vaters und den des Sohnes als Gegenstücke zeigt[2]). Dem Striche nach sind die Schnitte des Buches durchaus einheitlich. Es ist der des Augsburger Zeichners: er wird derjenige gewesen sein, der die Figuren auf die Stöcke gebracht hatte. Daß er auch an der formalen Ausgestaltung des Ganzen Anteil hatte, erweisen mit einer jeden Zweifel ausschließenden Bestimmtheit zahlreiche Einzelheiten wie die kauernde Nebenfigur D v: die Figur auf dem Gesimse des zweiten Erlanger Rahmens, der bärtige Kopf an der Beinschiene E: der linke Krieger des ersten Rahmens, die Engelsköpfchen F_3 und G_2v: die Putten unten auf dem ersten Rahmen u. a. m. Nicht so präzise, aber sicher genug und jedenfalls breiter fundieren läßt sich der Anteil des alten Vogtherr an dem Buche. Der Männerkopf A_4v (1. Kopf der 1. Reihe) entspricht dem Kopfe eines der Söhne Noä der Köpfelbibel (I, 5), der 1. Kopf der 2. Reihe A_4v dem des Francus in Gebwilers Epitoma; aus den weiblichen Enface-Köpfen blickt uns letzten Endes

[1]) In den zwölf Schriftfeldern stehen die Verse eines langatmigen Gedichtes, das sich unterhalb des Rahmens auf den drei Blättern fortsetzt. „Gedruckt zu Augspurg durch Dauid de Necker Formschneyder". 486×1006, roh schabloniert. Fünf der kleinen Schnitte in unbemalten Abdrucken in Coburg. Vgl. über die Folge Dodgson, Cat. II 443f.: anonymer Augsburger. Zur Zeit, als ich Dodgson Mitteilungen über das große Blatt machte, kannte ich dessen Beziehungen zu den beiden Vogtherr selbst noch nicht. — Jost Amman erneuerte die zehn Schnitte und ließ sie „in einer Mappen" als „Warnung eines frommen Vatters seiner beyden Sön halben" bei Siegmund Feyerabend erscheinen. So stehen sie in dessen Kataloge der Fastenmesse von 1587. Vgl. H. Pallmanns Biographie dieses Verlegers im Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, N. F. VII 1881, S. 191. Ich kenne die Blätter z. T. nur als zusammenhangslose Einzelstücke in Ammans Wappen- und Stammbuch. Vgl. Andresen, Der deutsche Peintre-graveur I 375ff., Nr. 230/113, 119, 129, 135, 151. Abb. Hirths Liebhaber-Bibliothek III 121, 127, 137, 143, 161. Die restlichen sechs Stücke abgebildet in Hirths Kulturgesch. Bilderbuch III 1309 bis 1314.

[2]) F. Vogtherr S. 66ff. Ich benutze die Nachbildung der Ausgabe von 1572 in Nr. 19 der Zwikkauer Faksimiledrucke.

immer wieder die anatomierte Frau von 1532 entgegen; der dritte Fuß der letzten Reihe C_3 ist so gesehen, wie der linke Fuß des anatomierten Mannes, in dem Vogtherr, wie uns das Titelblatt des Kunstbüchleins erkennen läßt, ungefähr sein Selbstporträt gab. Die durchsichtigere Fassung all der Motive, geboten durch den Zweck des Buches als einer Vorlagensammlung, ist bedingt durch die stellenweise sicherlich etwas subjektive zeichnerische Vermittlung des Sohnes, als den sich der Zeichner der Buhlerblätter entpuppt. Die Sache steht also eigentlich so, daß nicht so sehr dessen Anteil als vielmehr der des Vaters an dem Werke zu beweisen ist. Im großen ganzen wird die Aufteilung das Richtige treffen, wenn sie dem Vater die männlichen und die weiblichen Köpfe, die Hände und Füße, die Wappenschilde und die Kapitelle G_3 und G_3v, dem Sohne aber die Helme, Panzer und anderen Rüstungsteile, die Köcher, die Kapitelle F_3 bis F_4v, G_4 und G_4v und die Kandelaber zuerkennt. Bezüglich des Restes kann man sich zweifelhaft verhalten, das Kapitell der Schlußseite (der Ausgabe 1572) rührt weder vom Vater noch vom Sohne her. Aus der Gleichmäßigkeit des Striches, der die Schnitte und zwar alle, die des Vaters und die des Sohnes, mit dessen oben besprochenen durchaus augsburgischen Einzelblättern verbindet, schließe ich, daß dieser, als er die Stöcke des Kunstbüchleins bezeichnete, also 1537, schon geraume Zeit in Augsburg seßhaft war.

Für älter als alle bisher vorgeführten Arbeiten des jüngeren Vogtherr darf der gleichfalls von ihm gezeichnete Abschied Christi des Berliner Kabinettes (327×233, Efl.; Abb. 7) gelten. Die Quelle des Blattes bot Dürers inhaltsgleicher Schnitt B. 92. Die kniende Maria und die sie stützende Frau sind von ihm inspiriert, die Gebärde des Händeringens ist von der Maria der Vorlage auf die vor dem Torbogen erscheinende Gestalt der Ableitung übergegangen. Christus teilt mit dem der Vorlage nur den Platz im Bilde, die Pose jedoch mit dem jüngeren der ungleichen Buhler. Aus B. 92 stammen ferner kompositionell Torbogen, Burg und Stadt des Mittel- und Hintergrundes und der die rechte Einfassungslinie begleitende Baumstamm. Die weinende Frau ist Dürers Schnitt B. 40 nachgebildet, die Apostelgruppe rechts neu. An den Stil des Vaters klingen auch hier vorzüglich die Frauenköpfe an, auch den niederländischen Einschlag hat der Abschied Christi mit dem Falle Christi des Vaters gemeinsam. Zahlreicher und tiefergreifend sind die Kennzeichen, durch die sich die beiden Zeichner voneinander unterscheiden. So ist auf dem Abschied Christi der Baumschlag ein völlig anderer als der des Vaters — der hält hierin noch in der Judithgeschichte an seinen Gepflogenheiten der Zwanzigerjahre fest —, dann fehlen bei ihm die haltlos baumelnden Finger, an denen der Abschied Christi so reich ist, und die hernach in den Buhlerblättern wiederkehren, und ähnlicher differenzierender Erscheinungen gibt es mehrere. Gleichfalls zu den früheren Arbeiten des jungen Vogtherr rechne ich den heiligen Florian der Coburger Sammlung (345 × 235, Efl.; Abb. 8). Auch er ist keine Originalarbeit in unserem Sinne: der hl. Florian Schäufeleins Dodgson, Cat. II, 38[1]) (Abb. Geisberg, Der deutsche Einblattholzschnitt VI, 30) lieferte der Komposition die Hauptfigur dem Bewegungs-

[1]) Eine verwandte originale Fassung des Motives gibt Pass. 156, Abb. Diederichs I 247.

motive nach, die flammenerfüllte Hauspforte und den Mann, der aus dem Fenster um Hilfe ruft. Die schneckig gedrehten Rauchwolken gehen nicht unmittelbar auf Erinnerungen an den väterlichen Stil zurück, sondern waren von der Vorlage nahegelegt worden, finden sich übrigens als gemeinaugsburgisch auch wiederholt beim jüngeren Breu. Auf die Person des Sohnes Vogtherr verweist vielerlei: der eigentümliche Baumschlag und die Durchbildung des Rasens (Abschied Christi), Profil und Bart des Heiligen (der Buhler der Bordellszene) und voran alles Ornamentale der Rüstung des Florian.

Als glänzender Ertrag der Ausflüge, die wie der Vater wohl auch der Sohn ins naturkundliche Gebiet unternommen hat, ist uns der Gockelhahn des Museums der bildenden Künste in Leipzig (Lampisammlung Nr. 1065, 354 × 270, ohne Efl.; Abb. 6) erhalten[1]). Schnittechnik und Zeichnung des Blattes stehen auf gleicher Höhe: die allmählich anschwellenden Züge der Rohrfeder, die mit deckendem Weiß in den schwarzen Fond der Schwanzfedern eingetragenen Lichter sind in unübertrefflicher Weise wiedergegeben. Die Formschneider Nürnbergs waren im fünften Jahrzehnt, in das der Hahn wohl schon gehört, einer derartigen Leistung kaum mehr fähig. Der stilistische Nachweis, daß der Zeichner der junge Vogtherr ist, fällt bei dem Stoffe der Darstellung natürlich schwer. Aber die in der Modellierung (Kopf und Hände des Gothaer Schalksnarren) zum Ausdruck gelangende individuelle Sprache der Linien und Formales (z. B. das Vegetabilische auf dem Blatte der ungleichen Liebhaber) sprechen, wie ich glaube, für meine Zuteilung. Und wie der Vater hat endlich auch der Sohn Vorzeichnungen für Wappen geliefert. Eines vermag ich nachzuweisen; es ist das Wappen des Joannes Saganta, 450 × 290, ohne Efl., das Warnecke II, Taf. 35, Nr. 130 als Erzeugnis des jüngeren Burgkmair abbildet. Es von den heraldischen Arbeiten des Vaters, mit denen es stilistisch so viel gemeinsam hat, abzusondern, bestimmt mich die eigenartige Haltung des Zaddelwerkes. Der Vater Vogtherr breitet seines in strenger Stilisierung und übersichtlicher Führung weithin aus. Die Helmdecke des Saganta ist nicht so klar angeordnet, greift weniger aus und wahrt mehr als die wie aus Blech getriebenen Bildungen des Vaters den Charakter von im Spiel des Luftzuges mannigfach durcheinandergeworfenen Tuchstreifen. Möglich wird diese Unterscheidung erst, wenn man auf Grund anderer Zusammenhänge das Wappen des Leonhard Beck von Beckenstein in Jo. Bocatii De casibus virorum illustrium libri IX (Aug. Vind., Ph. Ulhard 1544 V, fo.) als Arbeit des jungen Vogtherr erkannt hat[2]).

[1]) Eine schlechte Kopie ohne das Band in Coburg, 355 × 266, ohne Efl.

[2]) Das Wappen Becks bildet einen Bestandteil der Gruppe von Schnitten, aus denen ich in den Mitt. der Gesellschaft für vvf. Kunst 1909, S. 1ff., das Holzschnittwerk des jüngeren Jörg Breu errichtet hatte. In dem Lichte, in dem die oben für den jüngeren Vogtherr gewonnenen Arbeiten dessen künstlerische Wirksamkeit erscheinen lassen, machen sich an dem Gefüge zu meinem Bedauern einige brüchige Stellen bemerkbar. Heraus müssen zunächst die zwölf Landsknechte der Serie David Denegkers (Nr. 43—54; vgl. zu dieser als Ganzem auch die zit. Mitt. 1924, S. 38), die, durch Strich und Auffassung mit Arbeiten des jungen Vogtherr, namentlich mit dessen Knechten in den Erlanger Rahmen aufs engste verbunden, unfraglich diesem Meister zuzuweisen sind. Die Knechtegruppe zieht notwendig nach sich

Wie wir sahen, hatte Vogtherr schon gelegentlich des Speyrer Reichstages 1542 direkten Zugang zu König Ferdinand gesucht und gefunden und 1547 in Augsburg nicht unterlassen, sich dem hohen Herrn abermals in Erinnerung zu bringen. Der Erfolg dieser Bemühungen war, daß Vogtherr, wie die alten Stammbäume, die Friedrich Vogtherr vorlagen (S. 81), angeben, als ,,des Kaysers oculist und Mahler" 1550 nach Wien berufen wurde. Medizinisch interessiert war Vogtherr als Zeichner wie als Drucker schon immer gewesen, die Therapie des Auges war in der Familie erblich. Unter dem Kaiser verstanden die Stammbäume unter Vorwegnahme eines ihm erst später zuteil gewordenen Titels den König Ferdinand. Es liegt kein Grund vor, die Richtigkeit der Nachricht zu bezweifeln, obschon sich Vogtherrs Name in der Hofstaataufstellung von 1554 (Archiv für Kunde der österr. Geschichts-Quellen XXVI, 1861, S. 13ff.) weder unter den Ärzten noch unter den Handwerkern findet. 1554 zog Vogtherr der Vater auch den Sohn nach sich. Die Leute, mit denen sich jener in Wien als Künstler zu messen hatte, waren Jakob Seisenegger[1]), Hofmaler von 1531 bis 1567, und Augustin Hirschvogel[2]), der seit 1544 in Wien lebte, wo er 1553 starb, sich zumeist aber als Geometer und technisch als Radierer betätigte. Dem Sohne standen außer Seisenegger Hans Sebald Lautensack, 1556 bis 1563, ebenfalls Radierer, und Donat Hübschmann[3]), etwa 1557 bis 1575 als Zeichner und Formschneider arbeitend, gegenüber. Alle mit Ausnahme des in Österreich geborenen Seisenegger waren aus dem Reiche zugewandert: Hirschvogel war Nürnberger nach Geburt und Schulung, Lautensack nur nach dieser, Hübschmann Leipziger.

Zu den Arbeiten, mit denen sich der ältere Vogtherr in Wien einführte, gehören das Wappen des Arztes und Professors der Wiener Universität Matthias Cornax und das seines Verlegers Urban Alantsee, welche Darstellungen beide in einer medizinischen Abhandlung des Cornax von 1550 enthalten sind[4]). Es sind bescheidene Blätter, nicht mit allzuviel Liebe gezeichnet und etwas dürftig im Schnitt. Beziehungen zu der glanzvollen Augsburger Wappenreihe fehlen nicht, sie werden aber erst einleuchtend mittels der zahlreicheren Vergleichspunkte, die die zwei Jahre hernach bei Michael Zimmermann erschienene, von Franz Ritter von Wieser in der Baseler Universitäts-Bibliothek

den hl. Christoph (70), den Tod des Gerechten und den des Ungerechten (71), die Auferstehung Christi (72) und die Wappen Nr. 74—77, unter denen sich das Becks befindet. Diese z. T. ausgezeichneten Schnitte sind für die Geschichte des jüngeren Vogtherr um so wichtiger, als in mehreren Holbeins Vorbild, das zur selben Zeit hin und wieder auch beim Vater wirksam wird, durchgreifend zur Geltung gelangt. Die beiden Hauptgruppen der Schnitte des Sohnes werden sich ungefähr so gegeneinander absetzen, daß die neue etwa in die Dreißigerjahre zu stehen kommt, die ehedem Breusche aber, an die erste anschließend, die Zeit bis zum Abgange des Meisters von Augsburg ausfüllt.

[1]) E. Birk, Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale IX 1864, 70ff.

[2]) Vgl. K. Schwarz, Augustin Hirschvogel. Berlin 1917.

[3]) Vgl. J. Wünsch, Mitt. d. Gesellschaft für vvf. Kunst 1913 S. 1ff.

[4]) M. Cornax, Historia qvinqvennis fere gestationis in vtero . . . [A. E.:] Viennae, Joh. Carbo [Khol] 1550, 4°. M. Denis, Wiens Buchdruckergeschichte bis 1560, Nr. 472. Jedes Wappen ca. 103 × 75, Efl.

entdeckte Karte Ungarns von Wolfgang Lazius bietet[1]). Aus zehn Blättern zusammengesetzt, ist sie der umfangreichste Holzschnitt, den der Zeichner in Wien hergestellt hat. Als Werk eines Vogtherr erwähnte die Karte — sie ist in der Kartusche oben links mit dem wachsenden Vogte signiert — zuerst Koegler. Sein Hinweis auf den jungen Vogtherr ist irrig[2]), schon aus dem Grunde, weil der Sohn Vogtherr, als das Blatt erschien, 1552 (das Baseler Unicum von 1556 gehört der zweiten Auflage an) noch gar nicht in Wien weilte. Wer die großen Augsburger Bilderbogen des Vaters Vogtherr in frischer Erinnerung hat, wird sich von der künstlerischen Haltung der Karte unangenehm berührt fühlen. Einen Teil der Verantwortung hat ja wohl der Formschneider auf sich zu nehmen. 1558 schreibt Lazius (S. 17 bei Oberhummer), er gedenke die zweite Auflage seiner ebenfalls mit (von ihm selbst radierten) Karten versehenen Commentarii Rerum Graecarum in Basel drucken zu lassen, „ubi charakteres et sculptores correctoresque longe optimi sunt". Tatsächlich hat Lazius Vogtherr ein zweitesmal, so viel ich sehe, nicht beschäftigt. Entscheidend dürfte dabei weniger die geringe Qualität der ungarischen Karte als der Kostenpunkt gewesen sein. Die Radierungen, deren sich Lazius fortan bediente, kamen ihm oder seinem Verleger jedenfalls billiger zu stehen als Vorzeichnung und Schnitt eines Blattes vom Ausmaße der Karte von 1552.

1559 erschien gleichfalls bei Zimmermann die Schrift „De consolandis aegrotis, praesertim vbi de vitae pericvlo agitvr" (Denis 536) in lateinischer, italienischer und deutscher Sprache mit sieben Schnitten Vogtherrs (jeder ca. 127×104, Efl.), die die Geschichte vom Samariter (Abb. 11), die Schöpfung der Eva, die Vertreibung aus dem Paradiese, eine Sterbeszene, eine Communion, das Wappen des Oberstkämmerers Martin Guzman und jenes des Superintendenten des Neuhofspitals zu Wien Michael Khüfringer zu Gegenständen haben. Der Verfasser der Schrift ist Petrus Canisius. Ein eigenartiges Bild: Vogtherr, der in seinen Bibeln keine Gelegenheit verpaßt hatte, polemisch gegen den katholischen Klerus auszufallen, der Dichter von Kirchenliedern, die durch Jahrhunderte in protestantischen Gesangbüchern stehen sollten, als Illustrator eines Jesuiten, der eben langsam der „Ehre der Altäre" entgegengedieh![3]) Die Illustrationen schließen formal an das Figurale der ungarischen Karte an, sind aber besser gezeichnet und geschnitten und stehen etwa auf der Stufe der Bildchen des Losbuches Pambsts. Sie boten wohl dem Zeichner die letzte Gelegenheit, noch einmal den alten Erzählerton anzuschlagen. Denselben Charakter weist der Schnitt Christus und die Kleinen (73 × 62, Efl.) auf, den neben anderen, fremden die Svmma doctrinae christianae des Canisius (M. Zimmermann 1554, 8°, Denis 714) fol. a 7 enthält.

---

[1]) E. Oberhummer und F. R. v. Wieser, Wolfgang Lazius' Karten der österr. Lande und des Königreiches Ungarn 1545—1563. Innsbruck 1906, S. 37ff., Abb. Taf. 14—19.

[2]) Anzeiger usw., N. F. XXII 1920, S. 65. Auch das ebenda dem Sohne zugeteilte Vogtherrsche Wappen (Abb. Leiningen-Westerburg, Bibliothekszeichen S. 144) ist vom Vater gezeichnet.

[3]) Der Sohn des jüngeren Vogtherr ist nachweislich als Katholik gestorben. Wahrscheinlich war die Konversion der Preis, den der ältere Vogtherr für sein Okulistenamt zu bezahlen hatte.

Daß die alten zeichnerischen Fähigkeiten Vogtherr auch in Wien zu Gebote standen, bezeugt das sehr gefällige, im Schnitte überaus klare Wappen des Paulus Istvvanffius à Kysazzvnffalvva (75 × 70, Efl.) in dessen Epitaphivm, das ihm Franciscus Theuke 1553 in einer kleinen Schrift errichtete (Zimmermann, 4°, Denis 524). Der Schild des Wappens, der einen Adler führt, wird von einer Schlange umschlungen. Vorzüglich geradezu muß das auch durch seine starke Holbeinsche Färbung merkwürdige Emblem genannt werden, das sich in des Jo. Ludov. Brassicanus Phoenix sive lvctvs Avstriae ob mortem . . . D. Annae Qviritivm, Pannonvm, ac Bohemorvm reginae (s. l., typ. not. et a., 4°; Schnitt 92 × 64, ohne Efl.; Abb. 12) findet[1]). Es besteht aus einem Phoenix, der sich den Flammen eines Altares übergibt. Die Modellierung der Tierkörper mit Reihen kurzer Strichelchen (Köpfel II 96, die Ornamentik I 1 der Schweizerchronik), die Bildung der Schlange (Köpfel I 80), der beiden Vögel (Köpfel 1535: Apocrypha 20) und der Flammenzungen schließen die beiden Schnitte unmittelbar an Arbeiten aus des Meisters bester Zeit.

Wenn ich auch nicht glaube, mit der Aufführung der paar Stücke die Tätigkeit Vogtherrs des Vaters auf dem Gebiete des Wiener Holzschnittes erschöpft zu haben — ins Breite ging sie keinesfalls. Wie denn auch? Da allenthalben in Deutschland die Buchillustration verdorrte, war Wien sicherlich nicht der Boden, ihre neue Blüte zu zeitigen. Worauf es mir ankommt, ist der Nachweis, daß Vogtherr auch hier Visierer blieb. Doch wird er mehr als im offizinenreichen Westen in Wien seine Existenz auf malerische Gelegenheitsarbeiten stellen haben müssen. Von einigen haben wir Kunde: gegen 1555 hatte er auf Grund eines der erzählenden Hauptstücke der maximilianeischen Ehrenpforte, nach denen Reliefszenen für das Kaisergrab in Innsbruck gearbeitet werden sollten, eine in der Größe des geplanten Gusses gehaltene Schablone zu verfertigen (Jahrbuch der Kunstsammlungen des ah. Kaiserhauses XI, 1890, S. 254f.), und von anderen, in das Jahr 1554 fallenden Malerarbeiten berichtet J. E. Schlager im Archiv f. Kunde österr. Geschichts-Quellen V, 1850, S. 765.

Ohne Frage waren es Arbeiten ähnlicher Art, die den 1554 in Wien eingetroffenen Sohn hauptsächlich in Nahrung setzten. Zumeist Dekorationen ihrer Bestimmung nach, sind diese Malereien mit dem Tage, den sie verherrlichen sollten, auch wieder verschwunden. Über des jüngeren Vogtherr Beteiligung an der Straßenausschmückung gelegentlich des Einzuges König Maximilians in Wien 1563 bringt J. Wünsch in den Berichten und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien XLVI/XLVII 1914, S. 24 und 33 aktenmäßige Belege, 1564 malt der Meister eine „Zimetstauden" für Adam von Dietrichstein (Schlager a. a. O., S. 765), 1565 einige Wappen für die Leichenfeier Ferdinands I. (Jahrbuch V 1887, Regest 4391). 1560 erhielt der junge Vogtherr von der Hofkammer Bezahlung für „zwen abrisz der neuen münzen" (Jahrbuch VII 1888, Regest 4962). Diese Zeichnungen, deren eine die Münzen, „wie die im

[1]) Denis 699 versetzt den Druck, wie ja nahelag, in das Todesjahr der Königin Anna, 1547, und teilt ihn Singrieners Erben zu. Tatsächlich wird das Schriftchen, das sich als eine Huldigung für Siegmund von Herberstein darstellt, um 1554 entstanden sein.

Reych geschlagen werden", deren andere die Münzen, ,,wie die inn [der K. May.] Osterreichischen Erblanden geschlagen werden", betrafen, haben sich in den recht feinen Holzschnitten Römischer Kayserlicher . . . May. . . . Newer Müntz Ordnung (Zimmermann 1560, fo.; Denis 634) erhalten. Damit ist auch der junge Vogtherr als Wiener Holzschnittzeichner bezeugt. Vielleicht ist die früheste Arbeit dieser Gattung der 1556 datierte Großfürst Basilius, der zuerst in Siegmunds von Herberstein Moscouia, Zimmermann 1557, fol. A3v (153 × 109, Efl.; Denis 561) erschien, in anderen Schriften des Autors aber wiederkehrt. Wenn das Blatt als Leistung des Zeichners der Erlanger Rahmen enttäuscht, so geht das darauf zurück, daß er bei der Ausführung durch die Vorlage, eine Radierung Hirschvogels in Herbersteins Rervm Moscovitarvm Commentarii von 1549, und in gleicher Weise durch die von einem Baseler Zeichner danach gearbeitete Ableitung, einem 1551 datierten Schnitt in der von Jo. Oporinus zu Basel besorgten Ausgabe der Commentarii von 1551 gebunden war[1]).

Der Basilius ist der einzige rein figurale Holzschnitt des jungen Vogtherr aus der Wiener Zeit. Was ich sonst noch aus dieser von seiner Hand kenne, sind heraldische Blätter. Eines, das große Wappen des Königreiches Polen (199 × 131, ohne Efl.), enthält die Confessio catholicae fidei christiana des Bischofs Stanislaus Hosius (Zimmermann 1560, fo.; Denis 642), fol. 3v des Titelbogens. Wiese nicht der galoppierende Reiter des Schildes mit Nachdruck auf den hl. Georg im Schilde am Throne des Basilius als den Vorläufer hin, so wäre, abgesehen vom Erscheinungsjahre der Confessio, ein Schwanken, ob der Schnitt nicht dem Vater gehörte, denkbar. Daß die beiden Zeichner in den durch die Konvention besonders beengten heraldischen Darstellungen den Familienzug am letzten verleugneten, war schon an den Wappen der Vierzigerjahre in die Erscheinung getreten. In dem zierlichen Wappen des Matthaeus Petrzik à Grvmlow (129 × 98, ohne Efl.), das dessen 1561 erschienene Valedictio Viennae (Raphael Hofhalter, 4°; Mayer a. a. O. Nr. 452) begleitet, kommt die spezifische Zeichenweise des Sohnes klarer zum Ausdruck.

Ohne Frage griff auch des jungen Vogtherr Reißerarbeit weiter aus, als die Lese, die ich biete, glauben machen könnte. Die Führung im Holzschnitte, die ihnen gebührt hätte, haben aber weder der Vater noch der Sohn in Wien an sich gebracht. Künstlerisch war für sie in den österreichischen Erblanden nichts zu holen; möglich, daß sie für die draußen aufgegebenen Wirkungskreise durch die leichtere Lebensführung schadlos gehalten wurden, die nach dem Zeugnisse des ebenfalls von auswärts gekommenen Wolfgang Schmeltzl das damalige Wien jedem bot, der sich zu rühren gesonnen war.

In der Vorrede seines Kunstbüchleins spricht der alte Vogtherr von der merklichen Verkleinerung und dem Abbruche, der zu seinen Zeiten aus sonderlicher Schickung des heiligen Wortes allen subtilen und freien Künsten widerfahren sei. Das ist der Grund der erstaunlichen Ubiquität unseres Mannes,

[1]) Über Vogtherrs Schnitt vgl. A. Nehring, Über Herberstain und Hirsfogel, Berlin 1897, S. 28 und 53 (mit Abb.) und denselben Autor im Repertorium für Kunstwissenschaft XX 1897, S. 125.

der vielfach gezwungen war, wandernd seine Kunst zu üben. Das haben Meister, die in kleinen Städten zu Hause waren, schon immer getan. Neu im Falle Vogtherr ist, daß er als Bürger einer künstereichen Reichsstadt dem lieben Brote auswärts nachgehen mußte. Dem Ruhme Vogtherrs waren diese Nöte ja nur förderlich: ihnen verdankte er die hohe Meinung, die seine Zeitgenossen von ihm hatten, zu deren Wortführer sich Froschauer machte, als er ihn 1544 „den besten maler" nennt, „so ietz ist" (zit. von B. Haendke, Schweiz. Malerei, S. 165), und die Schätzung der Späteren, die sich in der Aufnahme seines Namens in das Pantheon ausspricht, das Steinmeyer im Vorspruche seines Bilderbuches 1620 den deutschen Malern der letzten Vergangenheit errichtete. Und dann ist bezeichnend für die Zeitläufte, daß Vogtherr in der Nähe des Hofes König Ferdinands in Wien sein Leben beendete; die wachsende Macht der Territorialherren beginnt die reichsstädtische Künstlerschaft mehr und mehr ihrer Heimat zu entfremden. Vogtherr der Jüngere war von vornherein als Augsburger Meister besser gestellt, er ist nur Künstler, Nebenberufe kennt er nicht. Als Zeichner war ihm eine höhere Aufgabe vorbehalten als dem Vater. Er ist der Mann und nicht, wie es früher scheinen mochte, der jüngere Breu, der die Hochrenaissance im Sinne Holbeins in Augsburg zu vertreten hatte, wie sie Solis anfangs der Vierzigerjahre in Nürnberg vertrat oder Lukas Cranach der Sohn in Sachsen. Den Schritt zur italienischen Barocke, den Solis machte, vollzog Vogtherr der Sohn nicht mehr, obschon er (z. B. in dem zweimal gebrochenen Bogen der einen Erlanger Umrahmung) Anstalten dazu trifft. Die barocke Gesinnung des Vaters war, vergleichbar der des Landshuters Hans Leinberger, aus der Spätgotik erwachsen.

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER MALEREI IN VERONA[1]

Mit 32 Abbildungen auf 12 Tafeln

Von R. WITTKOWER

III. DIE SCHÜLER DES DOMENICO MORONE: FRANCESCO MORONE, GIROLAMO DAI LIBRI, PAOLO MORANDO GEN. CAVAZZOLA.

A. Die Künstlergruppe als Einheit.

1. Stoffkreis. Der Umfang des in Verona behandelten Stoffkreises läßt in seiner Begrenzung den Charakter einer Provinzialschule erkennen. Das Hauptgewicht der Produktion erstreckt sich auf die Marienandachtsbilder kleinen und großen Formats. Man gibt entweder das kleine häusliche Andachtsbild, die Halbfigur der Maria mit dem Kind oder die Madonna in Lebensgröße mit Heiligen — das Andachtsbild für den Kirchenraum. In diesem Thema leistet man rein künstlerisch das Beste und weist auch eine völlig geschlossene Entwicklungsreihe auf.

Alle übrigen Themen werden vereinzelt aufgegriffen: man beschränkt sich dabei auf das religiöse Gebiet. Der Kreis ist so eng gezogen, daß selbst das Alte Testament ganz vernachlässigt wird; alles Weltliche läßt man beiseite. Nur Cavazzola beschäftigt sich mit dem Bildnis. Eine Reihe von Porträts kann man ihm mit Sicherheit geben. Wir stellen bei unseren Meistern ein Verharren im alten engen Stoffkreis fest, den man bereits hundert Jahre früher in Toscana gesprengt hatte.

2. Komposition. In erster Linie muß man den Marienbildern großen Formats als dem wichtigsten Thema dieser Gruppe Veroneser Maler auf die Komposition hin nachgehen.

Wie in Venedig lebt in Verona das gotische Triptychon bis weit ins Quattrocento hinein fort. Die Gotik ist hier langlebiger als in Florenz, wo man bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts zum einheitlichen Bildtypus, der einfachen Tafel oder Leinwand der Renaissance, übergegangen war. Eine ganze Reihe von Anconen um die Mitte des 15. Jahrhunderts sind uns aus Verona bekannt, bei denen auf die Isolierung der einzelnen Gestalten durch ornamentierte Pilaster besonderer Wert gelegt wird. Diese Gliederung der Darstellung wird mit einem Schlage durch Mantegnas dreiteiliges Altarwerk für S. Zeno (1456—1459) beseitigt. Das Schulbeispiel bietet dafür Francesco Benaglios Triptychon in S. Bernardino in Verona[2]). Maria, Kind und Engeln bleibt die Mitte, die Heiligen werden in den äußeren Altarteilen zu je drei zusammengefaßt. In Francesco Benaglios Stück der Akademie in Venedig[3]) sind die die Gruppen trennenden Pilaster gefallen, das Altarbild der Renaissance hat sich durchgesetzt.

[1]) Teil I und II erschien in diesem Jahrbuch 1924/25, S. 269—89. Die Arbeit wurde vor etwa sechs Jahren geschrieben, und da mir seit dieser Zeit die Beschäftigung mit dem Thema nicht möglich war, wird sie hier fast ohne Änderungen gedruckt. Ich verweise auch auf die Anm. zu Teil II, S. 286.

[2]) In diesem, Teil I, S. 272 Anm., erwähnten Werk sieht man so recht, wie der Zenoaltar zwar umzugestalten vermochte, Leben erwecken konnte er nicht, wo die Kräfte fehlten.

[3]) Akademie Nr. 614 Abgeb. Venturi VII, 3, p. 446.

Von hier aus ist der Weg zu Francesco Morones Bild in der Brera (Verzeichnis d. W. Nr. 5) nicht weit. Wie jenes so zerfällt dieses Werk in Bühne und Hintergrund. Die Mitte der Bühne nimmt Sockel und Thron ein, auf dem die Madonna sitzt. Links und rechts in den Ecken stehen ganz vorn im Bilde die beiden Heiligen. Symmetrisch angeordnete Festons treffen sich am oberen Bildrand über dem Scheitel der Maria. Im Hintergrund erscheint spärliche Landschaft. Das Werk läßt sich durch einen Längsschnitt in zwei fast gleiche Bildhälften zerlegen. Der Augenpunkt liegt auf dieser Halbierungslinie etwa in der Mitte des dreigegliederten Thronsockels. Die Madonna erscheint also in Untersicht. Sie selbst und das in ihren Armen ruhende Kind sind in voller Faceansicht, die Heiligen im Dreiviertelprofil gegeben. In allen wesentlichen Punkten herrscht Übereinstimmung mit Francesco Benaglios Bild. Jedoch, wo es ging, hat Morone das Schema vereinfacht: das Spiel der Putten unterbleibt, die reiche Architektur fällt, und nur die Marmorfließen des Fußbodens werden ohne Zusammenhang mit der Architektur weiter verwendet. Die Heiligen rückt er näher an den Thron, um das Ganze zu schließen.

Dem gleichen Aufbauschema folgt mit geringen Abweichungen die ganze Reihe der großen Andachtsbilder. Variationen der Madonna mit den Heiligen Martin und Augustin in S. Maria in Organo (Verzeichnis d. W. Nr. 6) bestehen in der Hinzufügung je eines musizierenden Engels an den seitlichen Bildrändern zu Häupten der Heiligen; die Ausstattung ist prachtvoller und sorgfältiger, die Dekoration von Sockel und Thron reicher, die Landschaft entwickelter.

Ein neues Kompositionselement bringt das Berliner Bild (Verzeichnis d. W. Nr. 24): der Vordergrund wird durch eine Brüstung vom Hintergrunde getrennt. Im Zusammenhang mit diesen Andachtsbildern sind zwei Fresken zu nennen. Dasjenige von 1515 (Nr. 8) behält den alten Schematismus bei und fügt nur mit Mühe in die Lücken, die rechts und links von der Madonna zwischen ihr und den Heiligen Joseph und Rochus entstehen, die bärtigen Köpfe des Hieronymus und Antonius. Die völlige Untersicht ist durch die erhebliche Höhe an einer Hauswand bedingt. Bei dem Fresko unter dem Seiteneingang von S. Fermo (Nr. 28) ist die Bewegung bemerkenswert, die die Heiligen aus ihrer symmetrischen Steifheit löst. Vom üblichen Dreiviertelprofil absehend gibt Morone den hl. Jakobus links fast in reinem Profil, den Rochus rechts in Vorderansicht. Der Vordergrund wird ähnlich dem Berliner Bild bühnenartig durch einen Vorhang geschlossen. Dasselbe Bildschema wendet Morone ohne weiteres auf andere Kompositionen an: So bei dem Christus auf Wolken zwischen Maria und Johannes (Nr. 12) und dem Halbfigurenbild in Bergamo (Nr. 25). Hier wurde die Darstellung der Madonna mit vier Heiligen verlangt. Man kann sich des Gefühls nicht erwehren, der Meister presse die Komposition des Freskos von 1515 der Breite nach ein wenig zusammen und schneide das Format dem Halbfigurenbilde gemäß sowohl am oberen wie unteren Rande zurecht.

Girolamo dai Libri gibt den einfachsten Typus seines Kirchenandachtsbildes in der Madonna Maffei (Nr. 12). Trotz gleicher prinzipieller Gestaltung

sind die Veränderungen gegenüber Francesco Morone bedeutend. Die Symmetrie der Bildhälften ist weniger starr, die Figuren sind bewegter, der Raum tiefer und freier; die Landschaft wird bestimmend in die Komposition gezogen. Die Fähigkeit Girolamos, den einfachen Aufbaugedanken abzuwandeln, zeigt sich in der Menge der Variationen des gleichen Themas. Am einfachsten und stark symmetrisch aufgebaut ist das Altarstück von 1526 (Nr. 13). Das Werk ist motivisch eigenartig durch die drei in Halbfigur dargestellten musizierenden Engel, die in unklarer Weise vor der eigentlichen Bühne sitzen. Dieser wenig glückliche Gedanke scheint Girolamo stark beschäftigt zu haben[1]. Das Motiv kommt aus Venedig und ist entweder direkt aus Werken Giovanni Bellinis übernommen oder indirekt durch den längere Zeit in Verona weilenden Bartolomeo Montagna eingeführt worden. Mantegnas Engelköpfe auf dem für S. Maria in Organo gemalten Altarblatt[2] dürften kaum entscheidende Wirkung gehabt haben. Immerhin mag die durch die starke Untersicht des gesamten Bildes gerechtfertigte Durchschneidung der Engelkörper das Mißverständnis des Motivs gefördert haben. Man kennt diese Engel bei Giovanni Bellini schon aus den siebziger Jahren (verloren gegangenes Werk aus S. Giovanni e Paolo in Venedig), aus den achtziger Jahren (Bild aus S. Giobbe, heute Akademie), aus den neunziger Jahren in der Frarikirche und nach der Jahrhundertwende in S. Zaccaria. Überall aber füllen die musizierenden Putten organisch den Raum um den Thron.

Ähnlich unglücklich wirkt die gleiche Anordnung bei den Porträts der Stifterfiguren. In Girolamos Anna Selbdritt in Verona (Nr. 10) schauen die wie aus einer Versenkung auftauchenden, unangenehm vom unteren Bildrand durchschnittenen Brustbilder des Stifterpaares zu den heiligen Frauen empor. In dem Altarwerk in S. Anastasia (Nr. 4) gibt er durchschnittene Stifterkörper, bei denen jedoch die Kopfhaltung weniger gezwungen ist. Bei Morone wie bei Cavazzola kennen wir denselben Gedanken je zweimal[3]. Die Anregungen hierfür scheinen von Mantegna auszugehen. Etwas ganz Ähnliches kommt bereits auf dem frühen hl. Sebastian von 1455 und auf dem Predellenstück der Kreuzigung vom Zenoaltar vor. Am häufigsten wird das Motiv in der Schule des Giovanni Bellini bei Künstlern zweiten Ranges wie Basaiti, Previtali, Bissolo und Catena verwendet.

In dem Altarstück von 1526 findet man ein weiteres von Girolamo gern benutztes Bauglied seiner Kompositionen. Die die heiligen Gestalten tragende, aus Marmorfließen bestehende Plattform erhält ihre Begrenzung gegen die Landschaft durch eine marmorne Brüstung. Schon bei Morone hatten wir sie gefunden, bei Girolamo gewinnt dieses Kompositionselement an Bedeutung[4]. Einen

[1] Vgl. das Bild des Berliner Museums (Nr. 11) und die Anna Selbdritt der Londoner National Gallery (Nr. 9).

[2] Vgl. Teil I, S. 282.

[3] Morone: Katharina m. Stifter, Mus. Verona (Nr. 14) und Jacobus m. Stifter im Dom zu Verona (Nr. 18).

Cavazzola: Altarbild von 1522 (Nr. 20) und Kreuztragung der Samml. Trivulzio (Nr. 4).

[4] Wir finden die Marmorbrüstung in Girolamos Madonna Maffei (Nr. 12) und der Madonna m.

unvermittelten und unklaren Übergang des vorderen Marmorbodens in die Landschaft gibt die sog. Madonna dell' Ombrello (Nr. 16); die freie Lösung des Problems bringt die Madonna della Quercia (Nr. 17), indem hier die Figurengruppe in eine unendlich tiefe und reiche Landschaft gestellt wird. Für den Übergang von vorn nach hinten bedarf es keines Aushilfsmittels mehr. Daß gerade Girolamo und nicht Morone diese Lösung bringen mußte, erhellt aus der verschiedenen Bewertung des Landschaftlichen bei beiden Meistern.

Dem Bilde aus S. Giorgio (Nr. 13) ist im Typus die Berliner Madonna (Nr. 11) anzuschließen. Reichere Belebung und stärkere Bewegung zugleich eine größere Bedeutung der Landschaft bringt die Madonna dell' Ombrello (Nr. 16). In der Madonna della Quercia (Nr. 17) kommt ein neuer Geist zum Durchbruch; das alte Bildschema fällt. Die Madonna wird in die Wolken entführt, von denen sie nun thronend herabschaut. An der alten Stelle des Thrones entsteht eine Lücke, durch die das Auge in die ferne Landschaft geleitet wird. Eine kompositionelle Verbindung der früher in mehr oder weniger starren Dreiviertelansicht symmetrisch aufgestellten Heiligen wird zum Bedürfnis für die Empfindung und zur Notwendigkeit, weil das alte Schema der Heiligen die Mitte nunmehr als leer und ungefüllt erscheinen ließe. Durch die Anordnung der rotierenden Bewegungen der beiden Heiligen wird die innere Verbindung der unteren Gruppe erzielt.

Ein Fresko der Madonna mit Heiligen auf der Piazza d'Erbe in Verona (Nr. 20) überträgt den Typus des Kirchenandachtsbildes wie bei Morone auf die Hausfassade. Zwei Schulstücke aus der Landschaft von Verona gehören in diesen Zusammenhang (Morone, Nr. 36 — Girolamo, Nr. 32).

Von den Darstellungen der Anna Selbdritt wahrt diejenige in Verona (Nr. 10) trotz des veränderten Themas die alte Komposition, indem Maria und Kind völlig in den Kontur der hl. Anna aufgenommen werden. Ähnlich diesem Stück schließt sich der Rochus mit Sebastian und Hiob in S. Tomaso (Nr. 5) dem Aufbau der Madonnenbilder an.

Cavazzolas Madonna mit Heiligen in Calavena (Nr. 6) geht mit der üblichen Fassung in seiner einfachsten Ausbildung zusammen. In seinem Spätstück, der Madonna in Wolken mit sechs Heiligen (Nr. 20) kämpft noch das Alte mit dem Neuen; die Probleme sind aufgefaßt, ohne gelöst zu sein. Maria ist auf den Wolkenthron erhoben, ein Engelreigen umgibt sie, aber unten sind die Heiligen aufgereiht, drei zu drei symmetrisch auf jeder Seite, ohne Verbindung mit dem oberen Teil des Bildes. Um das Werk zu schließen, müßte die Gebundenheit der unteren Gruppe gelöst werden oder die Madonna auf ihren alten irdischen Platz zurückkehren. Unklar ist die Verbindung von vorn und hinten. Während Girolamo von Anbeginn her die starke einheitliche Aufsicht liebt, um den Zusammenhang von Gruppe und Landschaft fühlen zu lassen, gibt Morando seinen Heiligen Untersicht, der Landschaft aber Aufsicht; das ist der zweite Bruch in der Komposition. Wir haben es mit einem Übergangswerk zu tun.

Heiligen in Berlin (Nr. 11); Hecken trennen den Vordergrund von der Landschaft in den Annen Selbdritt in London (Nr. 9) und Verona (Nr. 10).

Für das kleine Halbfigurenmadonnenbild behält Francesco Morone den Kanon bei, den er von Domenico gelernt hatte. Das alte Schema der Darstellung, die en face sitzende Maria mit dem Kind in den Armen, die hintere Brüstung (die vordere pflegt Francesco zu vermeiden) oder der Vorhang, die mit dem Vordergrund unverbundene Landschaft — all diese Elemente variiert Morone in geringfügiger Weise. Wie mühsam er nach neuen Gedanken sucht, zeigt die oft eigenartige Übereinstimmung von Motiven. Ein Parallelstück zu dem Berliner Halbfigurenbild (Nr. 9) ist die Madonna mit dem Kind aus dem Bilde der Brera (Nr. 5). Mit welchen Mitteln Morone seine Kompositionen variiert, soll an diesem Beispiel geklärt werden. Erst bei genauer Betrachtung beider Stücke fallen Unterschiede auf: in der Brera ein auf den hl. Zeno lässig schauendes Kind, in Berlin der segnende Christus — erreicht durch eine geringfügige Verschiebung der Pupille und ein leichtes Heben des rechten Armes zum Gestus des Segnens. Der Vogel in der Linken schaut in der Gegenrichtung, einmal sitzt er auf der Faust, ein andermal auf dem Zeigefinger[1]). Von gleichem Charakter schließt sich die Reihe der übrigen Bilder an. Cavazzola beginnt bei der frühen Madonna mit Kind im Veroneser Museum (Nr. 1) mit einer straffen, Horizontale und Vertikale betonenden, Komposition und endet bei der späten Madonna mit den beiden Knaben (Nr. 19). Kompositionell stehen wir mit diesem Werk im Cinquecento. Nicht mehr Symmetrie und Isolierung der Figuren, nicht Horizontalen und Vertikalen beherrschen den Aufbau, sondern die Masse wird in die rechte Bildhälfte gerückt, die Gestalten werden zur Einheit zusammengefaßt, die Diagonale von rechts unten nach links oben im Marienkörper und die Gegenbewegung über das nackte Bein Christi durch Knie und Arm der Maria sind für die Komposition entscheidend. Die Etappen zu dieser letzten Komposition liefern die Londoner (Nr. 11) und Frankfurter Madonna (Nr. 17), wo die Gestalten sich ineinander zu flechten beginnen, und die Horizontalen und Vertikalen verschwinden.

Das Andachtsbild bewahrt in diesem Kreise im allgemeinen die Anordnung der Frührenaissance. Wir betonen in diesem Sinne noch einmal das Unorganische all dieser Kompositionen in der Scheidung von Vorder- und Hintergrund, die harte Symmetrie des Aufbaus, die Isolierung der einzelnen Gestalten und die Liebe für den Dekor. Während Morone im Kirchen- und Hausformat sich stets gleichbleibt und kaum Wandlungen durchmacht, glückt Girolamo im Kirchenbild die Entwicklung zur Komposition des Cinquecento, Cavazzola im Madonnenhalbfigurenbild der klare und schnelle Aufstieg zur Figuren- und Raumauffassung des 16. Jahrhunderts.

Die stets sich außerveronesischen Malerschulen anschließende Richtung des Liberale da Verona hat im Andachtsbild nichts hinterlassen, das in seiner Einheitlichkeit (nicht Qualität) sich mit diesen Erzeugnissen der Schule des Domenico Morone messen könnte. Allein schon wegen der Tendenzen nach aus-

[1]) Die Madonna m. d. Kind in London (Nr. 27) ist ein fast genaues Spiegelbild der kleinen Madonna im Veroneser Museum (Nr. 26). Eine Variante kommt erst durch die Anordnung des Hintergrundes hinein.

wärts war jene Geschlossenheit der gesamten Produktion nicht möglich. Auch war das stoffliche Gebiet dieser Maler ein viel weiteres. Hielt sich Liberale noch im allgemeinen an das Andachtsbild im alten Symmetrieaufbau, so weitet sich der Gesichtskreis erheblich mit Giolfino und Caroto. Zu einer Zeit, da Morone und Girolamo ihre festgefügten großfigurigen Madonnen auf dem Throne malen, entstehen hier Werke des reinen Cinquecento[1]).

Die Schlüsse, die sich aus der Betrachtung des Andachtsbildes ergaben, haben Gültigkeit für alle anderen Themen. Daher kann man sich auf die Charakteristik einiger Züge beschränken.

Taufbilder zeigen im Trecento und Quattrocento in allen Gegenden Italiens eine starke Ähnlichkeit der Anordnung. Dennoch muß in diesem Zusammenhang auf die innere Verwandtschaft einer Schule besonders hingewiesen werden: Perugia nimmt seinem geistigen Gehalt und Niveau nach eine Parallelstellung ein. Vergleicht man Peruginos Taufe in der Wiener Galerie mit dem Taufbild des Girolamo dai Libris im Veroneser Museum (Nr. 18), so könnte man versucht sein, dieses fast 30 Jahre später entstandene Stück für eine Kopie nach Perugino zu halten. Untersucht man jedoch das einzelne, so stellt sich heraus, daß in beiden Bildern sich nicht zwei gleiche Stellen auffinden lassen. Die gleiche Empfindung, die jene Werke nach ihrer kompositionellen Seite hin beseelt, beruht im wesentlichen auf der Zusammenfassung der Gruppe zu einer einheitlichen, ruhigen Wirkung des Gesamtkonturs und auf der undramatischen Nebeneinanderstellung der Figuren ohne Bewegungsreichtum und Richtungsgegensätze zu suchen[2]).

Für das in Italien selten behandelte Thema der Fußwaschung fehlt ein traditioneller Typus der Komposition, wodurch sich die Meister gezwungen sehen, ihre Aufgabe einem anderen, möglichst brauchbaren, stehenden Bildschema anzupassen. Von den drei mir in Oberitalien bekannten Versionen des Themas um 1500 schließt sich ein Stück des Agostino da Lodi (Pseudo-Boccaccino) in der Akademie in Venedig an die Komposition der Herabkunft des hl. Geistes an, G. Fr. Caroto folgt in seinem Bild im Museum zu Verona der Anordnung des Abendmahles, Morone tastet unsicher (Nr. 13). Sein Bild gibt weder eine zureichende Ordnung der Menschen im Raum noch verbindendes Leben der neben- und hintereinandergestellten Gruppen; es zerfällt zudem etwa in der Mitte in zwei Teile. Diese Verlegenheit ist charakteristisch, wo gedankliche Arbeit größeren Stils gefordert wird.

Das Bildnis und das Fresko verlangen in diesem Zusammenhang eine kurze Erörterung. Einzig Cavazzola hatte ja selbständige Porträts aufzuweisen. Seine Bildnisse zeigen in ihrer Komposition eine offenkundige Tendenz nach Venedig. Allen diesen Bildern ist das ungefähr lebensgroße Format gemeinsam;

[1]) Man vergleiche etwa Giovanni Carotos Madonna m. zwei Heiligen in S. Giovanni in Fonte (heute Dom —Verona) von 1513 oder Francesco Carotos Anna Selbdritt mit vier Heiligen in S. Fermo von 1528: das eine ein modern venezianisch gerichtetes Stück, das andere ein ganz unter Raffaels Einfluß stehendes Bild.

[2]) So sind die eigenartigen Gedanken bei Crowe u. a. Autoren zu erklären, die immer wieder Einflüsse der Schule von Perugia auf Verona hervorheben — Einflüsse, die in der Tat nicht bestehen.

immer füllen Brustbilder, auf denen stets beide Arme und Hände sichtbar sind, den Bildraum in seiner ganzen Weite aus. Wir finden immer neutralen Grund. Eine Komposition wie die des Gattamelata (Nr. 10) erinnert überzeugend an Werke, die im Westen entstehen, begonnen mit „Giorgines" Konzert und dem ihm ebenfalls oft zugeschriebenen „Bravo" über Kompositionen des Bordone und Licino zu Dosso Dossis David in der Galerie Borghese und seinem Satyr und Nymphe im Pitti. Die Mailänder Bildnisse jener Zeit sind zum größeren Teil unterlebensgroß und halten an der Hintergrundlandschaft fest, während in Venedig durch Giorgione, Palma und Tizian jene auch für Cavazzola charakteristischen Momente ausgebildet werden.

Ein paar Fassadenfresken unserer Meister ließen sich gut mit den Andachtsbildern zusammenbringen. Girolamo beschäftigte sich, wie es scheint, fast nicht mit dem Fresko. Die Leistungen des Francesco Morone nehmen meist eine Qualität ein, die sich mit dem Meister der feinen Marienbildchen nicht messen können. Von Cavazzolas Fresken ist vieles verloren gegangen. Einen Maßstab können wir an ihn als Künstler dieser Gattung nicht mehr recht legen. Zwei Monumente bleiben schließlich der Erörterung wert. Es ist dies die Deckenmalerei der Cappella Pompei (Morone Nr. 23) und der Freskenschmuck in der Sakristei von S. Maria in Organo (Morone Nr. 11). An der einen Arbeit gewinnt man zugleich ein Kriterium für die andere. In der Apsis der kleinen gewölbten Kapelle Pompei ist Gottvater dargestellt, in der Linken ein offenes Buch haltend, mit der Rechten segnend; um die ihn einschließende Glorie schweben posaunende Engel. Im quadratischen Hauptraum sind in Rundmedaillons die vier Evangelisten auf die Gewölbekappen verteilt. Ein jeder, wie Gottvater mit aufgeschlagenem Buch, schaut aus einer einfachen Rahmung. Wesentlich überlegen ist das System der Decken- und Wandgliederung in der Sakristei von S. Maria in Organo. Während dort gedanklich zusammenhängende Teile der einheitlichen formalen Zusammenfassung entbehren, ist hier Wand und Decke in ein fein durchdachtes, reich gegliedertes und dekoriertes System gebracht. Die Vermutung wurde bereits im Zusammenhang mit Zahlungen für Domenico Morone ausgesprochen, daß es sich im Entwurf um Gedanken des Vaters handle (vgl. Teil II, p. 288). Der Vergleich mit Francescos einförmigen Fresken in der Capp. Pompei unterstützt diese These. Die figürlichen Darstellungen beschränken sich fast auf die Wände. Dort sind in einem Fries berühmte Benediktiner, zu je drei oder vier zusammengefaßt, in Halbfigur dargestellt. Dekorierte Pilaster trennen die einzelnen Felder voneinander. Unter dem Fries befinden sich ornamentale Rahmungen mit auf die darüber Dargestellten bezüglichen Erläuterungen. Die Verbindung der Mönche mit ihren Unterschriften geschieht in glücklicher Weise, indem die den Mönchen als Balustrade dienende architektonische Gliederung an ihrem unteren Teil Medaillons mit den Aufschriften an gemalten Haken trägt. Das System der Malerei schließt sich der Architektur des Raumes an. In den Lünettenfeldern der in die Decke einschneidenden Stichkappen sieht man Halbfiguren zweier Päpste im Gespräch miteinander und zwar so, daß sich Figuren auf Figuren aufbauen: im Fries die breitere Unterlage dreier Gestalten, in den Bogenfeldern

die Zweiheit als leichterer Überbau, der sich zugleich der Verjüngung des Halbkreises anschließt. Die Decke ist in ein gerahmtes System dekorativer Ornamentik aufgelöst. Im Schnittpunkt der Achsen schauen aus einer idealen Öffnung Engel über eine Balustrade herab, während aus dem Himmelsraum der segnende Christus daherschwebt. Hier standen Eindrücke Pate, die Domenico zur Zeit seines Mantuaner Aufenthalts in der Camera degli Sposi empfangen hatte. Auf Domenicos gedankliche Urheberschaft dieser Arbeiten weist die Gegenüberstellung diskutierender Männer, die an das Refektorium von S. Bernardino erinnern.

Können wir so die einzig wirklich bedeutenden Fresken dieser Gruppe dem Francesco Morone nicht ohne weiteres geben, so bleibt in dem an Fresken reichen Verona keine Leistung, die in irgendeiner Weise den Vergleich mit den Arbeiten des Domenico Morone in S. Bernardino aufnehmen könnte.

3. Form und Farbe. Bevor im einzelnen über die Eindrücke gehandelt wird, die die Schüler des Domenico Morone beeinflußten, sollen allgemeine Gesichtspunkte über den Charakter von Form und Farbe gegeben werden.

Der Akt, der nicht gern dargestellt wird, zeigt, wo man ihn malt, viel Eckiges und Unbeholfenes. Die Knickungen in den Gelenken sind kantig und hart; die Pflege des Anatomischen wird, wenn nicht ganz vernachlässigt, nie ein bestimmender Faktor des künstlerischen Studiums. Fehler kommen besonders in der Stellung der Füße vor, die eigentümlich befangen und gehemmt in der Bewegung erscheinen. Eine ähnliche Befangenheit bemerkt man an wichtigen Gelenken, vor allem an Fuß- und Handgelenken. Die Köpfe bewegen sich nicht frei auf dem Halse; die organische Einheit von Rumpf, Hals und Kopf fehlt oft.

Bei der Gewandbehandlung tritt auch das Eckige und Steife in den Vordergrund. Lange, parallel laufende, röhrenartige oder stark gebrochene eckigspitze Falten sind charakteristisch; ebenso das gerade unvermittelte Absetzen der Gewänder an den Füßen, die Steifheit und Geradlinigkeit des Konturs und aller Kleiderabschlüsse in der Binnenzeichnung. Die Landschaft gibt den Eindruck der Veroneser Gegenden in der naiv-naturalistischen Ausdrucksart der Frührenaissance wieder. Die Meister führen uns oft an den Gardasee[1]) oder lassen die Stadt Verona selbst im Hintergrunde erscheinen[2]). Es wird versucht, den Eindruck des unmittelbar ins Hochgebirge überführenden Hügellandes zu übermitteln. Bei dem naturgetreuen[3]) Nebeneinander der heimischen Flora findet sich kaum ein Versuch einer Gruppierung oder Zusammenfassung der Landschaftsmassen. Der Himmel ist mit Gewölk reich belebt. Man bevorzugt

[1]) In erster Linie erwähnenswert: Girolamos Rochus m. Heiligen (Nr. 5) und seine Madonna m. Peter und Paul (Nr. 17). Morones Madonna (Nr. 26).

[2]) Vgl. besonders die Pietà-Darstellungen von Cavazzola (Nr. 7) und Girolamo (Nr. 1), die Anbetung Girolamos in der Sammlung Mond (Nr. 3) und Morones Madonna m. Heiligen in S. Maria in Orogono (Nr. 6).

[3]) Über die botanisch genaue Zeichnung der heimischen Flora s. Forti, Studi su la flora della pittura classica veronese. In: Mad. Ver. XIV (1920), p. 57ff.



Abb. 1. Francesco Morone. Verona. S. Maria in Organo.
(Verzeichnis d. W. Nr. 6)



Abb. 2. Francesco Morone. Verona. Museum.
(Verzeichnis d. W. Nr. 8)




Abb. 3. Francesco Morone. Orgelflügel aus Marcellise.
(Verzeichnis d. W. Nr. 7)




Abb. 4. Girolamo dai Libri. Orgelflügel aus Marcellise.
(Verzeichnis d. W. Nr. 8)

in der frühen Zeit lange, das ganze Bild horizontal überspannende Wolkenstreifen, wobei durch Nebeneinanderreihung dieser Wolkenfetzen der gleiche Eindruck des Parallelismus entsteht, den man in den Bäumen der Landschaft, den Falten der Gewänder, dem Nebeneinander der Figuren gefunden hatte.

Veronas Malerei und im besonderen der hier besprochene Kunstkreis ist leicht erkennbar an seiner bunten Farbigkeit, die, trotz starker Differenzierung bei den einzelnen Meistern, in höherem Sinne zusammenhängt. Der farbige Charakter eines Bildes unserer Richtung ist als Gesamteindruck äußerst hell und klar. Man scheut stets gesättigte Farben; darum ist der Eindruck ein kalter und bunter. Grundton der meisten Stücke bildet ein ungesättigtes helles Gelb, das vom Horizont an aufsteigt, die Landschaft durchtränkt, in den Lichtern der Haut, der Haare und Gewänder wiederkehrt. Daneben liebt man vor allem ein helles Rot, das gerade in den Übergängen zum Gelb ganz charakteristische, nur in Verona vorkommende Verbindungen eingeht. Für die Farbe der Haut wird ein durchsichtiges Rosa, für Hautschatten Variationen von Braun zu Grün, häufig ein etwas schmutziges Umbra[1]) verwendet. Violett wird — teils mehr mit blau, teils mehr mit rot durchsetzt ohne an dem spezifisch kalten und bunten Charakter einzubüßen — für Gewänder, in der Landschaft, selbst bei Schatten der Fleischpartien häufig benutzt.

Für die Anregungen im einzelnen ist von Domenico Morone auszugehen. Schwerlich lassen sich alle Symptome fassen, die auf die Übernahme formaler und farbiger Eigentümlichkeiten vom Lehrer auf die Schüler deuten; durch zu enge Bande sind diese Meister mit ihrem Lehrer verknüpft. Einige charakteristische Beobachtungen mögen herausgelöst werden. Am stärksten ist Domenicos Einfluß auf die Entwicklung des Sohnes, am weitesten entfernt sich von ihm Cavazzola. Francesco verwendet jene rundliche Kopfform, die beim späteren Domenico Brauch ist. Vor allem die Marien- und Kinderköpfe entsprechen in ihrer rundlichen Fülle etwa einem Vorbild wie der Madonna des Refektoriums. Bei Girolamo nimmt der Madonnentypus eine mehr ovale Form an, Cavazzolas Köpfe endlich sind in der besten Zeit am Kinn zugespitzt. In des letzteren Frühwerk, der Madonna mit Kind (Verzeichnis d. W. Nr. 1), wird der Anschluß an die rundlichen moronesken Formen deutlich. Bei der Gewandbehandlung sind die vollplastischen, röhrenartigen, geraden Falten ein Erbteil Domenicos.

Girolamo pflegt von vornherein mehr mit knitterigen, stark gebrochenen, platteren Faltenmassen zu arbeiten. Dennoch dokumentiert er sich selbst noch in dem Altarwerk von 1526 als ein künstlerischer Nachfahre des Domenico in den geraden Konturen, den wagerechten Abschlüssen der Gewänder, den langen, allerdings viel weniger plastisch empfundenen Falten[2]).

[1]) Besonders charakteristisch für Girolamo.

[2]) Das Gepräge Domenicos tragen ein paar kleine Züge: das unorganische Herauswachsen einzelner Glieder, wie man es in den Refektoriumsfresken vielfach beobachten kann, findet sich wieder bei dem Arm des Nikolaus bzw. Augustin, der auf den Moronebildern von 1502 und 1503 (Nr. 5 u. 6) das Attribut hält, bei der Katharina des Museums (Nr. 14) bei Girolamos Altar in S. Giorgio (Nr. 13). Das „ausge-

Andere sehr bedeutende Eindrücke nehmen die Meister in sich auf. In Mantegna liegt die gemeinsame Quelle, der zugleich Domenico und seine Schüler wie auch Liberale und Caroto entscheidende Anregungen verdanken.

Um den Einfluß des Mantegna auf unsere Veroneser Gruppe zu überblicken, hält man sich am besten an jene beiden Werke, die den Künstlern Tag für Tag vor Augen standen: der Altar in S. Zeno und die Leinwand in S. Maria in Organo (vgl. Teil II, S. 282). Einzelne Kopftypen, Körperstellungen und Gewandmotive dieser Bilder werden in ihren Hauptzügen übernommen. Jedoch muß hervorgehoben werden, daß die Dinge sich unter den Händen der Veronesen trotz aller Ähnlichkeit mit den Vorbildern im Charakter ändern. An Stelle der Gravität in den Köpfen tritt Spannungslosigkeit und zu oft Philistertum, an Stelle der Intensität der Linie eine gewisse Erschlaffung, die Härte der Zeichnung wird ersetzt durch eine weiche, mehr auf das Malerische gerichtete Behandlung. Eine Reihe einzelner Züge mögen vorgeführt werden: Der Kopf des Petrus und der sehr ähnliche des Benedikt vom Zenoaltar gehen in den Veroneser Darstellungskreis über[1]). Den Typus Johannes des Ev. erkennt man in dem Girolamo der Sammlung Mond und, mit gehobenem Kopf, in der Kreuzigung des Morone von 1498. Der Christustyp des Cavazzola wird Johannes d. T. aus Mantegnas Bild für S. Maria in Organo genähert[2]). Der Madonnentypus dieses späten Bildes hat am stärksten und fast nur Girolamo beeinflußt. Die ovale Form mit dem ganz ähnlich gescheitelten Haar kehrt stets bei ihm wieder. Der frühe plastische Gewandstil des Zenoaltars mit seinen reichen, kantigen und vielgebrochenen Falten beeinflußt stärker als Mantegnas Spätstil, dessen Stoffe sich, wie wenn sie feucht wären, dem Körper anschmiegen und die durchscheinenden Formen mit einem Netz von dünnem feingliedrigem Faltenwerk überspinnen. Man findet beide Stile hier und da nebeneinander, etwa in Girolamos Pietà in Malcesine, wo im Johannes die Auffassung des frühen, in der Magdalena die des späten mantegnesken Faltenstils zu erkennen ist. Im allgemeinen bevorzugt Girolamo den Frühstil, während Morone und Cavazzola sich nicht in so starkem Maße wie jener Mantegna anschließen. Einen besonderen Eindruck macht wiederum der Petrus vom Zenoaltar. Mit dem mächtig fallenden Mantel ist er gewiß die bedeutendste Gestalt dieser Männergruppe. So findet man denn das Motiv dieses Mantels immer und immer wieder vor[3]).

hängte" Bein, das man häufig bei Domenicos Gestalten antrifft, sieht man recht deutlich wieder bei dem Kind in der Berliner Madonna des Francesco Morone (Nr. 9).

[1]) Man findet den Typus am häufigsten bei Girolamo, seltener bei Morone und Cavazzola. Girolamo: Altar in S. Anastasia, Anna Selbdritt in S. Paolo, Anbetungen des Museums und der Samml. Mond, Petrus ebendort, Petrus der Madonna della Quercia und Pietà in Malcesine (Nr. 4, 10, 2, 7, 3, 17, 1). Morone: Benedikt aus den Orgelflügeln aus Marcellise (Nr. 7) und Petrus der Fußwaschung (Nr. 13). Cavazzola: Petrus der Halbfigurenbilder (Nr. 8).

[2]) Hierzu vgl. auch Johannes d. T. aus der Taufe der Grabkapelle Mantegnas in S. Andrea in Mantua und den Johannes der Taufe von Girolamo.

[3]) Girolamos Petrus der Samml. Mond ist in jeder Beziehung dem Mantegna entlehnt. Das gleiche Motiv ferner bei Girolamo: Bartholomeus des Berliner Stückes (Nr. 11), Joseph der Geburt (Nr. 2) und der Anna Selbdritt (Nr. 10), Petrus der Madonna della Quercia (Nr. 17), Johannes des Altars in Quinto (Nr. 32). Morone: Joseph des Freskos von 1515 (Nr. 8).

Der Zenoaltar diente zu einer Reihe anderer Anregungen. Das Vorbild der marmornen Bodenplatte, auf der sich häufig die Darstellung abspielt, findet man hier bei Mantegna. Ebenso jene girlandenartigen Fruchtschnüre, die nicht sehr häufig, aber doch hier und dort, in Verona vorkommen. Am meisten gleicht dem Vorbild auch in der Frische der Empfindung die Fruchtgirlande auf Girolamos Altar in S. Anastasia. Weit trockener kehrt das Motiv in dem Fresko des Morone von 1515 und der Madonna in der Brera wieder. Schließlich muß das Augenmerk auf die Madonna selbst gelenkt werden. Die Art des Haltens — die eine Hand der Madonna ist unter einen Fuß des Kindes geschoben, während die andere den kleinen Körper umfaßt, und das Kind den Arm um den Hals der Mutter legt — ist häufig genug bei unseren Meistern zu finden[1]).

Geringen Einfluß übt Mantegna auf die Ausbildung der Landschaft und der Farbe. Nur sein Gelb, auch dieses aus dem Mantel des Petrus, findet man hier und da wieder, etwa im Joseph der Anbetung von Girolamo.

Wenn sich die Fäden von Mantegna am meisten zu Girolamo spinnen, so bleibt es Giovanni Bellini vorbehalten, stärker auf Morone zu wirken. Im Formalen bemerkt man Giovannis Einfluß nur bei Francesco Morone und zwar in erster Linie in dessen späterer Entwicklung. Er nähert sich ihm in den Typen der Köpfe[2]) und der Stellung einzelner Gestalten[3]). Lassen sich auch keine direkten Übernahmen bellinesker Motive bemerken, so ist die Anlehnung doch eine starke. Ein bedeutenderer Einfluß als dieser formale ist Bellini auf die malerische Entwicklung Veronas einzuräumen. In dieser Beziehung muß ein beständiger Kontakt zwischen Verona und Venedig bestanden haben. Von Jacopo Bellini war zuerst die Malerei auf Leinwand in Verona eingeführt worden, von ihm übernimmt Domenico die tiefbraune Färbung der Haut. In den Frühbildern des Francesco und Girolamo sieht man noch die Nachwirkung, bis sie sich der helleren und klareren Farbskala Venedigs unter Führung des Giovanni Bellini anschließen. Von Venedig aus über die Spätwerke Giovannis muß auch die Kenntnis der Ölmalerei nach Verona gekommen sein. Vor allem Girolamo geht dann über Bellini hinaus, indem er durch die Wahl einer grobkörnigen Leinwand bei dünn aufgetragener Farbe den Malgrund in die Bildwirkung hineinzieht. Hier liegen bereits Tendenzen des Giorgione und Tizian zugrunde.

Ein formaler Einfluß dieser Künstler aber ist kaum bemerkbar. Wie Cavazzolas Porträts in ihrer Anlage von Venedig her bestimmt waren, hatten wir gesehen. Bei ihm erkennt man denn auch bisweilen Anlehnungen in der Zeichnung, besonders in der Bildung der Hände.

---

[1]) Vgl. Girolamos Arbeiten in S. Anastasia und in Berlin, sehr ähnlich Madonna Maffei und Madonna in S. Giorgio, sowie Morones Fresko von 1515. Der Gestus der Madonna dell' Ombrello wiederholt den der Madonna della Vittoria Mantegnas im Louvre.

[2]) Vgl. besonders die sacra conversazione in Bergamo (Nr. 25).

[3]) Vgl. die Madonna im Museum zu Verona (Nr. 26), das Berliner Altarstück (Nr. 24), die Londoner Madonna (Nr. 27) und das Bild in Bergamo (Nr. 25) etwa mit Bellinis Bild in Turin. Analogien finden sich hauptsächlich in der Darstellung der Madonna mit Kind.

Es gehört zur Eigenart der Veroneser Maler überhaupt, das Gute zu nehmen, woher es kommt. Hierin unterstützt die geographische Lage. Dennoch ist es bezeichnend für unsere Gruppe, gerade im Gegensatz zum Liberale-Caroto-Kreis, daß sie mit Takt die Gestaltungen anderer verarbeitet und so die künstlerische Eigenart stets bewahrt. Selbst Beziehungen zu den Mailändern und zu Corregio findet man. Der Gedanke, das kindliche Spiel zwischen Christus und Johannes darzustellen, ist von Correggio am schönsten verherrlicht worden. Gerade die mütterliche Madonna mit den beiden spielenden Kindern ist ein in Venedig kaum bekanntes Thema. Raffael pflegt es in Rom und Florenz, Correggio im Norden, von Leonardo wird es gebracht und dringt in weitere Kreise seiner Schule. Cavazzolas Madonnenbilder, vor allem das späteste Stück in Verona (Nr. 19) nehmen am ehesten Anregungen Correggios auf. Eindrücke Leonardos müssen bei der Bildung des kahl geschorenen Kinderkopfes im Frankfurter Bild Cavazzolas vorgelegen haben. Diese Form ist so seltsam, daß man sie sich ohne jenen Einfluß nicht denken kann. Ein koloristisches Element kommt hinzu: die tiefliegenden, beschatteten Augen und die Betonung der Lider — Dinge, die auf Leonardo weisen — findet man besonders in Cavazzolas späteren Bildern. Auch pflegt er vor allem in dem Altarwerk von 1517 ein außerordentlich zähes Bindemittel zu benutzen, so daß die Oberfläche in ihrer Glätte der Mailänder Behandlungsweise am nächsten kommt.

Daß Raffael in Stichen Marc Antons studiert wurde, ist sehr wahrscheinlich. Die immer stärkere Hineinziehung des Kontraposts besonders in Schöpfungen Cavazzolas bestärken den schon von verschiedenen Seiten geäußerten Gedanken[1]. In der Tat ist wahrscheinlich in dem für Oberitalien und besonders für Verona so eigenartigen Kreise symbolischer Figuren in Cavazzolas Bild von 1522 an eine nicht mehr im einzelnen zu bestimmende Einwirkung römisch-toskanischer Kunst zu denken[2].

[1]) Vgl. auch Girolamos Madonna della Quercia mit Raffaels Madonna di Foligno. Obgleich Girolamos Leistung eine völlig selbständige ist, hätte dieses Werk ohne Raffaels Vorbild nie gedacht werden können.

[2]) Den Ausführungen Hadelns in seinem Aufsatz: Veronese und Zelotti (Jahrb. d. Pr. Ksts. XXXV, 1914, p. 173) kann ich nur eingeschränkt zustimmen. Hadeln bezeichnet Cavazzola für den „klassischen Vertreter des Raffaelismus in Verona". Vorher heißt es: Selbst die älteren mantegnesk geschulten Maler wie Girolamo dai Libri, die beiden Caroto, ja selbst der alte Liberale versuchten nun umzulernen." Der raffaeleske Einfluß bei Girolamo ist gering. Cavazzola gibt zwar einige deutlichere Hinweise auf Raffael, die nur in seinen letzten Werken und auch da keineswegs beherrschend fühlbar werden, während der eigentliche Vertreter des Raffaelismus, wie bereits in Teil I gesagt wurde, G. F. Caroto ist. „Das unerklärt schnelle Vordringen des Raffaelismus nach Verona" (Hadeln) erklärt sich aus der Tatsache, daß Caroto ihn von seinen Reisen heimkehrend importierte. Gerade die beiden Caroto pflegen die römisch-toskanischen Beziehungen in jeder Weise. Giov. Caroto überreicht Vasari, den er persönlich kennt, das im Jahre 1540 gedruckte, mit seinen Zeichnungen ausgestattete Buch über die Altertümer Veronas (De origine e amplitudine civitatis Veronae). Wenn Hadeln dem Raffaelismus ein zu weites Feld einräumt, so unterschätzt er den Einfluß Venedigs. Selbst in dem persönlich so stark mit Vertretern des Manierismus verknüpften Giov. Caroto gewinnt die venezianische Note das Übergewicht. Eine unter dem Namen Catena gehende sacra conversazione der Galleria Colonna in Rom gehört ohne Zweifel dem Giovanni Caroto und beweist von neuem, daß der in Veronese gipfelnden Richtung von verschiedenen Seiten vorgearbeitet wurde.

4. Ausdruck. Während in Florenz die entscheidenden Akzente der Bildwirkung in der Macht der Kontraste sowohl der gesamten Komposition in ihren großen Gruppierungen und Bewegungszügen als auch einzelner Physiognomien und Gesten liegen, tragen die Dinge in Oberitalien einen völlig verschiedenen Charakter: die Natur, nicht angeschaut unter jenem ideellen Sehwinkel der Kontrastwirkung, wird so reproduziert, wie man sie sieht. Hieraus ergibt sich für Ausdruck und Gebärde, daß der Oberitaliener zwar im einzelnen Ausgezeichnetes leisten kann, etwa im Porträt die Wirklichmachung der Oberfläche, der Haut mit all ihren Zufälligkeiten, daß bei größeren Darstellungen aber gerade jene beiden Mittel der Bildwirkung an Wert verlieren müssen; denn tatsächlich ist die Ausdrucksskala von Physiognomie und Gebärde unter gleichen Bedingungen nicht genügend differierend, um einem vielfigurigen Bild durch reiche und verschiedenartige Bewegung und psychische Differenzierung den Stempel aufzudrücken. Erst wo im Schmerz etwa der eine zusammensinkt, während der andere daneben sich emporreckt, wird der Gestus für die Wirkung bestimmend, ist jedoch nicht naturalistisch in der Zusammenstellung, sondern dramatisch, toskanisch und nicht oberitalienisch.

Für die Veroneser Maler gilt in besonderem Maße, was über den oberitalienischen Charakter von Ausdruck und Gebärde gesagt wurde. In einem Werk wie Morones Madonna mit Heiligen in S. Maria in Organo ziehen die Gesichter und Gesten in ihrer Einförmigkeit keineswegs den Beschauer an. Alle anderen Faktoren erzeugen weit eher eine lebendige Bildwirkung als der Ausdruck der Heiligenköpfe oder die eintönige Symmetrie ihrer Arme. Wie wenig der Veronese zu variieren vermag, ergibt sich erst aus einer vergleichenden Nebeneinanderstellung; sieht man sich etwa alle Madonnengesichter des Francesco Morone auf ihren Ausdruck hin durch, so wird man erstaunt sein, wie unwandelbar gleich sich ein Mensch in der Spanne von 30 Jahren bleiben kann. Wie der Ausdruck des Gesichts, so sind auch die Gesten der Extremitäten auf eine Reihe naturalistischer Formeln reduziert. Man kommt auf wenige Grundmotive, wenn man bei allen Madonnenbildern unserer Meister die Art verfolgt, wie Maria ihr Kind trägt. Das gleiche Ergebnis erweist eine Zusammenstellung aller Standmotive, aller Armbewegungen von Heiligen usw.

Betrachtet man die Ausdrucks- und Gebärdensprache in den Werken der drei Meister in ihrer Gesamtheit als entwicklungsgeschichtliches Phänomen, so dürfte die Entwicklung Venedigs — es ist an das Verhältnis von Jacopo zu Giovanni Bellini gedacht — sich in kleineren Abmessungen in Domenico Morone einerseits und seinen Schülern andererseits wiederspiegeln. Dem Herben und Festen der väterlichen Art steht die Weichheit und leichte Sentimentalität der Schüler gegenüber. Neben der Lösung der Form aus den Fesseln eines strengen Konturs und einer plastischen Modellierung vollzieht sich die Lösung des Ausdrucks aus seiner starren Gebundenheit.

Dennoch ragen wir mit unserer Künstlergruppe kaum ins Cinquecento hinein. Es spiegelt sich in der Sprache der Gebärden und Gesichter jenes späte Quattrocento, das trotz seiner Weichheit einer bedingten Gebundenheit, trotz

seiner Fülle einer gewissen Reserve nicht entbehrt. Gleichwie Giovanni Bellini Vermittlung und Übergang von Jacopo zu Giorgione und Tizian darstellt, so hätten wir als Vollender der drei Veronesen einen Meister des reinen Cinquecento zu denken. Diese Parallelentwicklung zu Venedig aber vollzieht sich in Verona im zeitlichen Abstand von mehr als einer Generation. Wenige Jahre vor der Zeit, da Tizian seine gewaltige Himmelfahrt Mariä im Dom zu Verona malt, waren in unserem Kreise die ersten freien Ausdrucksschöpfungen des Cinquecento entstanden in den Bildnissen des Cavazzola.

B. Die Scheidung der Individualitäten und ihre künstlerische Entwicklung an Hand ihrer Gesamtwerke.

Nachdem wir ein Bild von dem Charakter und Gehalt der Schülergruppe des Domenico Morone gewonnen haben, sollen nun die einzelnen Persönlichkeiten in ihrer individuellen Eigenart klarer und fester umrissen, und ihr künstlerischer Entwicklungsgang veranschaulicht werden.

Fassen wir zunächst zusammen, was sich aus der bisherigen Darstellung für die Charakteristik der Künstler gewinnen läßt! Es ist gewiß mehr als ein Zufall, daß uns Bildnisse nur von Cavazzola erhalten sind. Er ist derjenige, dessen künstlerischer Gesichtskreis am weitesten reicht. Wir sahen, wie er überall eine exponierte Stellung einnahm. Ging er im rein stofflichen Gebiet über die Grenzen der anderen hinaus, so zeigen uns die Kompositionen der Meister, wie Morone in festgeformten Schematen komponiert, die er nur geringfügig abzuwandeln pflegt, wie Girolamo das gleiche Thema mit mehr Phantasie und Variationen behandelt — bei Morando entdecken wir eine außerordentliche Vielseitigkeit der Bildideen. Fand Girolamo seinen künstlerischen Halt vor allem in Mantegna, Francesco in Giovanni Bellini, so geht Cavazzola weiter, indem er Eindrücke nicht nur vom Osten, sondern auch vom Westen und Süden verarbeitet. Während sich die farbigen Gestaltungen Morones und Girolamos in Anlehnung an Venedig konsequent aus der Farbskala des alten Domenico herausentwickeln, beschreitet auch hier Cavazzola eigene Wege in der vielseitigen Verwendung eines fast magisch blauen Tones und der Anlehnung an Mailänder Eindrücke. Das gleiche Bild in der Ausdrucks- und Gebärdensprache: der beweglichste und variationsfähigste bleibt Cavazzola, die größte Einförmigkeit und Unveränderlichkeit weist Morone auf. Die Unterscheidung der Meister an der geistigen Haltung ihrer Gestaltungen fällt nach all dem nicht schwer: Morones Menschen ohne Temperament oder innere Größe legen in den besseren Stücken eine leichte Sentimentalität an den Tag und erheben sich in den schwächeren kaum über eine gewisse Starrheit des Blicks und Langeweile des Ausdrucks. Girolamos Gestalten gewinnen dem gegenüber an innerer Festigkeit und Wärme. Cavazzola besitzt das Temperament, das jenen beiden fehlt. Er paart es mit einem sentimentalen Zug, wodurch denn so eigenartige Dinge entstehen wie die Frankfurter Madonna, die selbst fast träumend ein höchst lebendiges und frisches Kind in den Armen hält. Nur Cavazzola besitzt, wie seine Bildnisse zeigen, die Fähigkeit, Charaktere zu erfassen und wiederzugeben.

Das gleiche Verhältnis der drei Meister zueinander ergibt die Betrachtung ihrer künstlerischen Entwicklung. Morone, schwer wandlungsfähig, läßt ein Fortschreiten nur mit Mühe erkennen. Die Chronologie seiner Werke stößt daher auf erhebliche Schwierigkeiten. Girolamo, selbst ohne das heiße Blut des Eroberers, wird mit der Zeit langsam mitgenommen und schreitet in klarer Folge nicht nur zu immer gelösteren Formen und einer immer mehr malerischen Auffassung fort, sondern gibt in seiner Madonna della Quercia auch kompositionell das entwickeltste Stück der ganzen Reihe. Für unsere Künstlergruppe bedeutet es nichts geringeres als den Schritt in die Hochrenaissance. Cavazzola endlich gewährt das Bild einer schnell und steil aufsteigenden Entwicklung, die nur zu früh durch den Tod des Meisters abbricht.

FRANCESCO MORONE.

Über Francesco Morones Leben weiß man wenig. Vasari gibt sein genaues Todesdatum, den 16. Mai 1529[1]), und nennt ihn 55 jährig. Demnach wäre Francesco 1474 geboren. Dagegen führen ihn die Anagraphen[2]) von 1472 als einjährig auf, die von 1481 als zehnjährig. 1529 wird er im Alter von 59 Jahren als verstorben bezeichnet. Der Meister ist also mit aller Wahrscheinlichkeit 1471 geboren. Er hinterließ, wie sich aus den Anagraphen ersehen läßt, zwei Töchter und einen Sohn. Seine Frau Lucia scheint vor ihm gestorben zu sein. Von Vasari hören wir weiter, daß Francesco zunächst beim Vater lernte, diesen aber bald an Kunstfertigkeit übertroffen habe, ein Urteil, das sich noch heute fast allgemeiner Gültigkeit erfreut, obwohl die Überlegenheit des Vaters außer Zweifel steht. Enge persönliche Beziehungen verbanden den Meister mit Girolamo dai Libri[3]). Die gleichaltrigen Künstler hatten ja nicht nur eine gemeinsame Erziehung genossen, sondern stimmten auch in ihren künstlerischen Tendenzen in weitestem Maße überein. Girolamo war die robustere Natur und ließ den Freund seinen Einfluß besonders während der Zeit der Zusammenarbeit in den Jahren 1515 und 1516 spüren. Wenn Vasari schließlich dem Francesco das übliche formelhafte Lob zollt, so möchte man doch den Kern seiner Worte für bare Münze nehmen: „fù persona tanto da bene e così religiosa e costumata, che mai s'udì uscire di sua bocca parola che meno fosse che onesta."

Das traditionelle Selbstporträt Francescos, der Wasserträger seiner figurenreichen Fußwaschung[4]), illustriert Vasaris Worte aufs glaubhafteste.

Während Girolamo und Cavazzola bereits verschiedene kunstwissenschaftliche Behandlungen erfahren haben, hat man Francesco bisher vernachlässigt. Der Grund ist leicht zu erkennen in der künstlerischen Unbeweglichkeit Mo-

[1]) Vgl. auch Anm. 3.

[2]) Dokumente bei Gerola, Questioni storiche in Mad. Ver. 1909, S. 110/11.

[3]) Vasari: „amicissimo e come fratello di Girolamo dai Libri". Morone ernannte kurz vor seinem Tode seinen Freund zum Testamentsvollstrecker. Vgl. das Testament Francesco Morones vom 12. Mai 1529; im Auszug publiziert von Cipolla in Archivio Veneto XXIII, 1 (1882), S. 213/16.

[4]) Vasari V, S. 310.

rones, die einen klaren und reizvollen Entwicklungsgang verhinderte. Der Künstler löst sich nur langsam und mit Mühe aus dem väterlichen Bannkreis. Die Tendenz geht auf räumliche Tiefengewinnung, Rundung der Form und Bewegung, auf Differenzierung des Ausdrucks und malerische Aufhellung des Bildganzen. Etwa bis zum Jahre 1505 ist der Zusammenhang mit Domenicos Atelier deutlich erkennbar — die darauf einsetzende Entwicklung vollzieht sich in der Hauptsache im Anschluß an venezianische Vorbilder. Die Zeit der stärksten Tätigkeit und zugleich der sympathischsten Arbeiten erreicht mit der Mitte des zweiten Jahrzehnts ihr Ende. Später verwandelt sich die anfängliche Biederkeit in Schwäche.

Am besten ist Morone in seinen kleinen Marienbildern. Hier reicht des Meisters Kraft meist aus, die Gestalten mit einer ansprechenden lyrischen Stimmung zu erfüllen.

Eine besondere Nuance der farbigen Erscheinung macht Francescos Bilder leicht kenntlich. Keiner bedient sich wie er eines hellroten Fleischtones, der um so mehr Verwendung findet, als sich der Meister von Domenico löst. Es ist eigenartig, daß er die Hautschatten anstatt dunkel auf dem Malgrund anzulegen, über jene rote durchschimmernde Tönung des Fleisches setzt.

Im folgenden soll versucht werden, zeitlich zusammengehörende Bildergruppen zusammenzufassen und am Gesamtœuvre des Meisters seinen Entwicklungsgang deutlicher zu verfolgen.

---

1. 1498 Kreuzigung mit Maria und Johannes. Verona, S. Bernardino, Cappella S. Croce. Leinwand. 3,49 × 1,76. Ehemals Mittelstück des großen Altarwerks von Cavazzola (vgl. Cavazzola, Verz. d. W. Nr. 7). Bez.: Frãciscus Moron. P. 1498. — Vgl. A. Avena, Catalogo della espositione d'arte antica. Verona 1919, p. 26. — Abgeb. Venturi, VII, 4, p. 498. — Richter, Mond Collection p. 274 — Phot. Alinarit 3534.

   Die tüchtige Modellierung im Sinne des Domenico Morone, die Herbheit und Kraft des Ausdrucks, der alles später geschaffene an Intensität übertrifft und die für Francesco ungewöhnlich reiche Bewegung, zeigen, in wie günstiger Weise die Jugendentwicklung durch die Tätigkeit in der Werkstatt des weit begabteren Vaters gefördert wird. Erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts wird wohl Francesco selbständig gearbeitet haben. Über Zusammenarbeit mit Domenico vgl. Domenicos Verz. d. W. 8, 10, 12, 18.

2. Zwei Predellenstücke: mit den Heiligen Franz und Bartholomäus. Halbfiguren. Verona. Museum Nr. 285 und 291. Holz. Je 0,60 × 0,40. Ins Museum übergeführt aus S. Bernardino. — Predella des vorigen Stückes, ehemals unter der Pietà des Cavazzola, eingeschlossen von den Heiligenköpfen desselben. — Vgl. Cavazzola, Verz. d. W. Nr. 7. — Trecca, Catalogo p. 44.

   Schlechte Übermalung und starker leuchtender Firnis machen die Stücke für die kritische Betrachtung fast wertlos, für den Genuß unerträglich. Die gut modellierten Formen, die tiefen Schatten der Haut und die harten Übergänge zu den beleuchteten Teilen — alles wohl dem ursprünglichen Charakter ähnlich — vermitteln wiederum den Zusammenhang mit der väterlichen Art.

3. Fresko der Taufe. Verona, Museum Nr. 464. 4,28 × 3,78. Aus der Kapelle della Dottrina in S. Nazaro e Celso 1881 ins Museum überführt. Vgl. Trecca, p. 114. Von einer Reihe älterer Autoren als Cavazzola bezeichnet. So noch Bernardini (La collezione dei quadri nel Museo Civico di Verona In: Boll. Uff. del min. dell'istr. pubbl. XXIX, 1902) und Biermann, p. 139 (Abb. ebendort). Neuerdings auch v. d. Bercken, Mal. d. Ren. in Oberitalien S. 229. — Abb. Biadego, La Capp. di S. Biagio, p. 112. — Phot. Anderson 12419.



Abb. 5. Francesco Morone. Fußwaschung. Verona. Museum. (Verzeichnis d. W. Nr. 11)
Abb. 6. Ders., S. Caterina. Verona. Museum. (Verzeichnis d. W. Nr. 14)
Abb. 7. Ders., Heilige Familie. Bergamo. Accademia. (Verzeichnis d. W. Nr. 25)







Abb. 8. Girolamo dai Libri. Malcesine.
(Verzeichnis d. W. Nr. 1)





Abb. 9. Girolamo dai Libri. London. Sammlung Mond. (Verzeichnis d. W. Nr. 3)

Biadego, p. 111, versucht den Nachweis zu führen, daß sich zwei Zahlungen an Francesco Morone auf das Tauffresko beziehen. Die erste vom Januar 1498 gibt keine Angabe des Zwecks, die zweite vom 13. August 1499 ist ein eigenhändiger Ricordo Francescos: „Io Francesco di Moroni filiolo de Mo. Domenego depentor de Santo Vidale ò recevude per compì pagamento de la capella de San Biasio coè de la parte mia . . .“ Demnach müßte also Francesco den Vater in der Kapelle di S. Biagio unterstützt haben, eine Annahme, gegen die nichts spricht, wenn auch Francescos Anteil nicht mehr festzustellen ist. Biadegos Vermutung steht einmal die Bezeichnung „de la Capella de San Biagio“ gegenüber und ferner der Stil der Arbeit, der mir etwa auf das Jahr 1520 hinzuweisen scheint. Das Fresko aber hätte bereits 1499 vollendet sein müssen. Wenn wir demnach dieser und der folgenden Arbeit einen Platz an dieser Stelle einräumen, so geschieht es, um die von Biadego geschaffene Basis dennoch so lange aufrecht zu erhalten, bis sich eindeutige Beweise für die Ansetzung der Taufe gefunden haben.

4. Fresken: Halbfiguren der Evangelisten. Verona, Museum Nr. 462, 463, 465, 466. Je zwei Stücke, 1,60 × 1,45 und 1,58 × 1,45. Ehemals in der Decke der Kapelle Capitolo della Dottrina in S. Nazaro e Celso, im selben Raum der Taufe. Zusammen mit dieser im Jahre 1881 ins Museum überführt. Wie jene früher dem Cavazzola zugeschrieben. — Vgl. Trecca, p. 113—114.

5. 1502 Madonna mit Kind, Nicolaus und Zeno. Mailand, Brera Nr. 225. Leinwand. 1,70 × 1,25. Gez. Franciscus filius d. dominici de Morone pixit. Anno doi MCCC . . II (1502) kl. . . ., oct. . . . 1811. Aus S. Giacomo della Pigna in Verona in die Brera überführt. — Vgl. Malaguzzi-Valeri, Catalogo della R. Pinacoteca di Brera. 1908, p. 130/31. — Bei Crowe-Jordan falsche Lesung 1504. — Abgeb. Venturi, p. 786. — Ricci, La Pinacoteca della Brera, p. 84. — Phot. Anderson 11072.

Das Bild, das durch starkes Putzen blaß und matt geworden ist, geht in seinem Stil fast völlig mit dem nächsten weit bedeutenderen zusammen. Wir verweisen daher auf die folgende Analyse.

6. 1503 Madonna mit Kind und den Heiligen Martin und Augustin. Verona, S. Maria in Organo. Leinwand. 2,00 × 1,36. Gez. Fraciscus filius Dominici de Moronis pinxit. 1503. — Vgl. Avena, Catalogo . . . p. 28/9. Gestochen von Zancon, Raccolta di N. 60 Stampe delle più celebri Pitture di Verona, Nr. 36. Abgeb. bei Biermann, p. 116 und Biadego, p. 113. — Phot. Anderson 12387, Alinari 13539.

Das Bild ist entscheidend für die schwierige Datierung der Werke Francescos. Die Hauptelemente des frühen Stils lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Streben nach einer bis in alle Details durchdachten Symmetrie des gesamten Aufbaus. (Die Kreuzigung, unter der Aegide des Vaters gemalt, steht vereinzelt da.) Man beachte selbst Kleinigkeiten, wie die Anordnung der Zweige, die von den die Laube bildenden Stämmen aus gegen den Himmel stehen, oder den Scheitel des Kindes. Überall strengste Herrschaft der Hauptrichtungen: Horizontale und Vertikale. Dreifache, streng gegliederte Staffelung in die Tiefe, ohne Verbindung und Übergänge. Massiges Volumen der klotzartig in den Raum gestellten Figuren. Geradlinigkeit ungebrochener Konturen. Tiefe, plastische Röhrenfalten neben präzis gezeichneten, meist annähernd im Winkel von 90° umbrechenden grätigen Faltenmassen. Tiefe (bräunliche) Schatten erinnern an die späten Arbeiten Domenicos. Die Farben sind äußerst bunt. Ernster, ungezwungener und ungestellter, weihevoller Ausdruck.

7. 1515 Orgelflügel, außen: Benedikt und Johannes der Täufer von Fr. Morone, Magdalena und Katharina von Girolamo dai Libri. Innen: Propheten Daniel und Jesaias von Morone, Anbetung des Kindes von Girolamo dai Libri. — Marcellise bei Verona, jetzt im Museum. Leinwand. 4 Stücke — die äußeren 3,30 × 1,55, innen 3,30 × 1,75. Für S. Maria in Organo gemalt. Vgl. Crowe-Jordan V, p. 522 und Anm. 12, wo die Urkunden angegeben sind: Kontrakt vom 12. Nov. 1515. — Über die mannigfachen Schicksale des Bildes vgl. Canossa, Sulle antiche portelle di S. Maria in Organo, in Mad. Ver. VII (1913), p. 183—185. — Avena, Catalogo, p. 27/28. — Abgeb. Gerola, Le antiche pale di S. Maria in Organo, p. 23/24. Eine Vorzeichnung für die Leinwand mit Johannes und Benedikt befindet sich in der Albertina (Inv. 17619. Rötelzeichnung 28,8 × 19,3 cm). Abgeb. im II. Bande der Albertina-Publikation, Blatt 181.

Wir behandeln nur die männlichen Heiligen Morones und betrachten das Verhältnis des Stils zum vorigen Bild: Lösung der Symmetrie als durchgreifendes Prinzip. Zu beachten im einzelnen die Asymmetrie der beiden sich entsprechenden Engel auf dem Bilde der Propheten (vgl. die Engel von

Nr. 6); die bewegte Landschaft, in der übrigens Girolamos Hand leicht zu erkennen ist. Die Grundrichtungen werden gelöst: man ziehe etwa in Nr. 6 die Horizontalen durch zwei stets in gleicher Höhe liegende Hände und versuche das Gleiche hier. Zugleich vollzieht sich ein Übergreifen der gelösteren Volumen in den vorderen und hinteren Bildraum: Ausgreifen der Hände nach vorn, Zurückstellen der Füße. Die Konturen erhalten teils direkte Brüche, teils sind sie leicht geschwungen. Vgl. vor allem das ähnliche Motiv des linken Konturs beim Jesaias mit den Rückenkonturen der Heiligen bei Nr. 6. Die Plastizität der Falten ist wesentlich geschwunden. Das Metallische läßt nach, das Stoffliche wird betont. Die Faltenknickungen werden weich, alles neigt zur Rundung. Geringe Schatten in grünlichen Tönen, allgemeine Helligkeit mehr zueinander gestimmter Farben. Der Ausdruck hat von seiner relativen Überzeugungstreue zugunsten einer schwächlicheren (im Jesaias fast mürrischen) Art eingebüßt. — Es sei hier nochmals betont, daß diesem Stilwandel ein äußerst geringes Spannungsvermögen innewohnt. Das Entscheidende liegt doch in der steten Gleichförmigkeit. Vgl. die Ausführungen oben an vielen Stellen.

8. 1515. Fresko der Madonna und Kind mit Joseph, Hieronymus, Antonius und Rochus. Verona, Museum Nr. 560. 2,55 × 2,25. Von einem Haus bei Ponte Navi 1874 ins Museum überführt. Gez. Miseratrix virginum regina nostri miserere MDXV. Vgl. Trecca, p. 184. — Handzeichnung (Rötelstudie 18,9 × 14,6 cm) in der Sammlung der Uffizien Nr. 596, Categ. I. Besprochen und abgeb. bei Frizzoni, Alcuni appunti critici . . . in Rass. d'Arte IV (1904), p. 33. Dort befindet sich auch die Zuschreibung einer anderen Handzeichnung an Morone, die mir unbekannt ist: David in Halbfigur, Leier spielend. Nr. 1765, Categ. II. (Die erste Zeichnung geht als Giovanni Bellini, die zweite als Giorgione.) Die Studie für das Fresko zuerst publiziert mit richtiger Bezeichnung im III. Band der Albertinazeichnungen, Blatt 273. Das Fresko abgeb. bei Biermann, p. 118. Biadego, p. 114. Trecca, Taf. XIV. — Phot. Anderson 12460.

Das Fresko erscheint altertümlicher als die eben besprochenen Arbeiten. Einmal band hier stärker die Tradition; dann aber kann man die Vorstudien etwa in das Jahr 1514 verlegen und gewinnt so zu den erst 1516 vollendeten Orgelflügeln, bei denen noch die Anregung durch die Zusammenarbeit mit Girolamo hinzukömmt, einen gewissen Abstand. Nach allem (zu Nr. 7) Gesagten gehört aber das Fresko in die Nähe der Orgelflügel.

9. Madonna mit Kind. Halbfigur. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 46. Leinwand. 0,48 × 0,40. Bez. Franciscus Moronus. P. Im Nimbus des Kindes: Unus Veronen. F. T. Veronae. — Vgl. beschreibendes Verzeichnis der Gemälde, 1921, p. 305. — Phot. Stödtner, Hanfstängl 555.

Auf die außerordentliche Verwandtschaft mit der Madonna in der Brera wurde aufmerksam gemacht (p. 189). Eigenartig genug, daß man bisher stets, wo man zu datieren versuchte, das wirkliche Verhältnis umkehrte, und das Berliner Stück in die letzte Zeit setzte (zuletzt v. d. Bercken, Mal. d. Ren. in Oberitalien S. 141), während die spätesten Arbeiten im Anfang des Jahrhunderts entstanden sein sollten. Maria und Kind sind noch in zwei scharf getrennte Tiefenlagen gebannt (vgl. dagegen die Geschmeidigkeit des Kinderkörpers, die Verbindung der im Oberkörper etwas in die Schräge gesetzten Maria mit dem sie umarmenden Knaben in Nr. 8). Die tiefen Schatten, die bräunlichen Fleischtöne gehen ganz mit dem Werk von 1503 zusammen, die Übereinstimmung mit Domenicos Farbskala ist überzeugend. In dem prächtigen linken Teil der Landschaft erkennen wir einen Fortschritt in der Tiefenentwicklung. Die Arbeit gehört ohne Zweifel in die Zeit nach 1503.

10. Madonna mit Kind. Halbfiguren. Venedig, Palazzo Giovanelli. Bez. Francisc. Moronus F. Im Anfang des vorigen Jahrhunderts kam das Bild von Verona nach Venedig.

Das Bildchen im üblichen Format dürfte nicht wesentlich später entstanden sein, worauf besonders die bräunlichen Töne des Fleisches und die Typen von Madonna und Kind hinweisen.

11. Sakristeifresken von S. Maria in Organo in Verona. Über Anlage und Stil der Arbeiten ist oben S. 191 ausführlicher gehandelt worden (vgl. die Beschreibung der Fresken bei Crowe-Jordan V, 521/2). Biermann, p. 116, schreibt dem Morone fälschlich auch die Fresken des Mittelschiffs der Kirche zu. Indem wir in Domenico Morone den eigentlichen Auftragnehmer sahen, dessen Hand aber in der Ausführung nicht recht festzustellen ist, kommen wir zu dem Schluß, daß die Haupttätigkeit sich auf den Beginn des 16. Jahrhunderts erstreckte, eine Zeit, in der Domenico im

Refektorium malt und Francesco im Besitz seiner besten jugendlichen Kräfte ist. — Vasari V, p. 311, spricht von einer Mitarbeit Domenicos. — Phot. Anderson.

12. Christus auf Wolken zwischen Maria und Johannes. Darüber Gottvater in Engelglorie, Verona, Museum Nr. 330. Leinwand. 2,90 × 1,50. Aus S. Maria della Vittoria. — Vgl. Trecca, p. 45. — Crowe: Cavazzola. Nach Biermann ist der Gottvater eine spätere Zutat. Jedoch spricht nichts für diese Hypothese. — Abgeb. Biadego p. 112. — Phot. Anderson 12466.

Das Bild gehört der frühen Zeit an: streng symmetrischer Aufbau, der Kubus der einzelnen Gestalten ist kaum gelockert, Steifheit und Geradheit der Konturen. Die Behandlung der Gewänder zeigt bereits Fortschritte in der Richtung der angedeuteten Entwicklung. Rot beherrscht das Bild (hellrotes Gewand Christi, tiefrotes Madonnenkleid, purpurner Überwurf Johanni): diese Farbskala ist für Francesco Morone besonders charakteristisch. In den Hautschatten wiegt ein undurchsichtiges, fast schmutziges Grünlich vor, die Fleischtöne spielen vom Rötlichen ins Gelbe. — Wir kommen in die Jahre nach 1503.

13. Fußwaschung. Verona, Museum Nr. 305. Leinwand. 2,50 × 2,20. Aus S. Bernardino 1858 ins Museum überführt (vgl. Trecca, p. 45). Nach Vasari V, 310 ist in dem Wasserträger Francescos Selbstbildnis zu erkennen. Nach Bernasconi und Crowe von Cavazzola. — Abgeb. Biermann, p. 117. Biadego, p. 112. — Phot. Anderson 12462.

Die zeitliche Fixierung des Stückes stößt auf besondere Schwierigkeiten. Weder ist die Jahreszahl 1503 zu entdecken, die Zannandreis und Bernardini angeben (p. 1379), noch kann ich Gamba bei einer späten Ansetzung zustimmen. Gewiß spricht vieles in den Formen und in der Gruppierung für eine späte Entstehung, jedoch ist der Charakter der Farbe — körniger Auftrag, schmutzig-undurchsichtige Hautschatten, bräunliche Fleischtöne, Verwendung von viel Rot, das dem von Nr. 12 sehr ähnlich ist — wohl entscheidend. Feste Anhaltspunkte vermag ich nicht zu geben.

14. Katharina und Stifter. Verona, Museum Nr. 259. Leinwand. 1,65 × 1,00. Aus dem Oratorium von S. Gregorio (vgl. Trecca, p. 35). — Phot. Anderson 12465.

Das leider stark abgeriebene Bild zeigt Morone von seiner besten Seite.

Die Haupttätigkeit des Meisters liegt in den Jahren 1503 bis 1515. Die Reihe der diese Zeit füllenden aber zeitlich schwer zu gruppierenden Werke setzen wir mit der Katharina fort und versuchen bei der Aufzählung, so weit es irgend geht, eine chronologische Anordnung innerhalb dieses Zeitraums zu wahren auf Grund der in Nr. 4 und 5 gegebenen Bedingungen der Stilentwicklung.

15. Madonna mit Kind. Halbfigur. Verona, Dom, Sala capitolare. Gez. Vgl. Tua in Mad. Verona VI (1912), p. 164 und Simeoni, Verona, p. 97.

16. Madonna und Kind. Halbfigur. Padua, Pinacoteca Nr. 35. Leinwand. 0,46 × 0,42. Gez. Fraciscus Moronus Ve. F. — Phot. Anderson 10356.

17. Drei Tafeln: 1. Die Heiligen Sebastian, Apostel Paulus, Antonius und Rochus.
2. Bernhard von Siena und ein Devot.
3. Chiara und zwei Devoten.

Verona, Museum Nr. 315. Zusammengehörende Tafeln. 1.: 0,85 × 1,58. 2. und 3.: 0,85 × 0,74. Aus S. Chiara. Nach Crowe, p. 524, Atelier Morones. Vgl. Trecca, p. 41, 45.

18. Apostel Johannes und Jacobus. Verona. Dom, 3. Altar r. Leinwand. Fast lebensgroß. Flügel eines Altarwerks, dessen Mitte (ein Kreuz-tragender Christus), ehemals durch eine Transfiguration Cignarolis ersetzt wurde. — Der Stifter des Altars, der Kanonikus Filippino Emilj, ist auf dem Flügel des Jacobus in Halbfigur dargestellt. Milanesis Bemerkung (Vasari V, p. 310 Anm. 3): der Mittelteil Morones befinde sich heute in S. Zeno, ist falsch.

19. Stigmatisation des Hl. Franz. Verona, Museum Nr. 348. Tafel: 0,84 × 0,55. Vgl. Trecca, p. 43. Abgeb. Venturi, p. 781.

20. Madonna und Kind. Halbfigur. Bergamo. Accademia Carrara, Galleria Morelli. Nr. 52. Leinwand. 0,56 × 0,45.

21. Sechsteiliges Polyptychon. Verona, Museum (ohne Nr.). Tafel, 2,67 × 1,90. Aus Tregnano bei Verona. Mitte oben: Ecce homo; l. u. r. Engel und Maria der Verkündigung; untere Reihe Mitte: Geburt Christi; r. S. Martin; l. Johannes d. T. Vgl. Trecca, p. 54.

22. 1517 Freskenrest: Madonna und Rochus. Venedig, Akademie (neue Erwerbung), bez. 1517.

Mit dieser Arbeit und den jetzt folgenden gehen wir über die Leistungen der bezeichneten Arbeiten von 1515 hinaus.

Nr. 22—24 bewegen sich in der Richtung des in Nr. 25 analysierten Stückes von 1520.

23. Fresken in S. Maria della Vittoria in Verona. Dal Persico II, p. 19 und ältere Autoren folgen der richtigen Überlieferung Vasaris. Erst in neuerer Zeit versuchte man zu unrecht die Arbeiten Cavazzola zuzuschreiben. Vgl. Biermann, p. 139. — Abb. Gott Vaters bei Biadego, La capp. di S. Biagio, p. 116.

24. Madonna mit Kind, Antonius und Paulus. Berlin, Schloßmuseum. Leinwand. 1,56 × 1,37, Gez. Franciscus Moronus. P. Aus Samml. Solly. Vgl. Katalog von 1912, p. 292, Nr. 46 B. — Abgeb. bei Gerola: Le antiche pale di S. Maria in Organo, Taf. XV. — Phot. Hanfstängl 186 und Stödtner 24603. — Das Wappen am Thronsockel des Bildes gehört der Familie Rolandi, deren eines Mitglied in den Jahren 1502/04 und 1507/08 Abt von S. Maria in Organo war. Der Stil des Bildes jedoch scheint mir erst auf die Zeit nach 1515 zu weisen.

25. 1520 Sacra conversazione. Halbfiguren. Bergamo, Accademia Carrara Nr. 201. Leinwand, 0,80 × 0,67. Gez. Franciscus Moronus Veron. 1520 pinxit. — Phot. Arti Grafiche, Bergamo 229.

Alle bei den datierten Bildern von 1503 und 1515 zur Analyse herangezogenen Stilelemente sind hier im Sinne der angedeuteten Entwicklung gefördert: Die Symmetrie ist, soweit es das Thema zuließ, vermieden. (Man vergleiche Gegensätze wie die herabschauende Anna und den hochblickenden Bernhard mit den entsprechenden Figuren auf dem Fresko von 1515, das reiche Durcheinander der Hände.) Die strenge Staffelung im Raume sollen Übergänge verwischen (etwa die das Kind berührende Linke der Anna; die Landschaft unterstützt die Komposition, der große mittlere Strauch zunächst als Folie der Hauptfigur gesehen, leitet räumlich in die Landschaft über. Also Verbindung der Bildteile und Streben nach Bewegung. Als wesentlich neu: Versuch einer differenzierten geistigen Haltung der Gestalten (Anbetung bei Joseph, Erstaunen beim hl. Franz, Zärtlichkeit in der Anna usw.) — alles dies aber geht auf Kosten der inneren Festigkeit und Haltung (vor allem betrachte man das griesgrämige Kind). Eine Angleichung an venezianische Vorbilder findet nicht nur in den Typen, sondern vor allem in der hellen Färbung statt. Die Fleischtöne sind leicht mit rötlich durchsetzt, das selbst unter den graugrünen Schatten hindurchschimmert. Beherrschend ist der blaue Marienmantel vor sattem Grün.

26. Madonna mit Kind. Halbfigur. Verona, Museum Nr. 182. Tafel. 0,65 × 0,44. In den unteren Teilen übermalt und in einem halbrund statt eckig schließenden Rahmen. Vgl. Trecca, p. 44. — Abgeb. ebenda Taf. V, Biermann, p. 115, Venturi, p. 784. — Phot. Anderson 12464.

Mit Nr. 26 und 27 gehen wir über die Entwicklung von 1520 hinaus.

27. Madonna und Kind. Halbfigur. London, National Gallery Nr. 285. Holz. 0,61 × 0,43. — Vgl. Catalogue of the pictures . . . 1920, p. 197. — Abgeb. Venturi, p. 787. — Phot. Anderson 18160.

Schlecht erhaltene Arbeiten.

28. Fresko: Madonna mit Jacobus und Rochus. Verona, S. Fermo. Linkes Seitenportal. Bez. 1523 Franciscus Moronus. Fast gänzlich zerstört. Der Rochus wird von Zannandreis für einen Johannes Ev., von Crowe für Elisabeth gehalten.

29. Fresko: Madonna mit Jacobus und Rochus und einem Heiligen. Fassadenfresko. Verona, Strada Porto Vescovo Nr. 320.

Untergegangenes und Verschollenes:

30. Überlieferung Vasaris V, p. 312—13:

Fresken in S. Bernardino, Kap. des Nicolò de'Medici:

1. Brot- und Fischwunder Christi.
2. Hl. Ludwig und eine andere Figur.
3. Deckenfresken — alles dies als Gehilfe des Domenico Morone.

Fresken in S. Maria in Organo an den Chorfronten:

1. Einzug in Jerusalem.
2. Gebet im Garten.
3. Kreuzabnahme im Klosterhof.

Porträt des Antonio Fumanelli.





Abb. 10. Girolamo dai Libri. Verona. S. Paolo.
(Verzeichnis d. W. Nr. 5)



Abb. 12. Girolamo dai Libri. Verona. S. Paolo.
(Verzeichnis d. W. Nr. 10)

Abb. 11. Kopf des Rochus aus Abb. 10



Abb. 13. Girolamo dai Libri. Verona. Museum.
(Verzeichnis d. W. Nr. 12)



Abb. 14. Girolamo dai Libri. Verona. S. Giorgio.
(Verzeichnis d. W. Nr. 13)



Abb. 15. Girolamo dai Libri. Verona.
Museum.
(Verzeichnis d. W. Nr. 16)

Freskomadonna. Verona, Piazza Brà (Dal Persico I, p. 159. Crose V, p. 524).

Maria mit Kind und Johannes. Ehem. Sammlung Moscardi (Crowe V, p. 524 Anm. 22).

Fassadenfresko: Haus bei S. Jacopo di Galizia in via di Mezzo (Bernardini a. a. O., p. 1377).

Fassadenfresko: Fassade bei Porto di Borsari an Casa Scaramelli (Bernardini und Simeoni p. 209).

Kreuztragender Christus als Mittelteil des Altarstücks der Cappella degli Emilj im Dom, deren Flügel unter Nr. 18 aufgeführt sind.

Fresko beim Teatro Filarmonico (Simeoni, p. 209): Fassade des Pal. Guglienzi, Madonna.

Über gemeinsame Zahlungen mit Girolamo dai Libri vgl. Verz. d. W. Girolamos, Nr. 22.

Fragliche Arbeiten:

31. Sebastian. Sammlung Camerini, Piazzola b. Padua. Borenius (The Painters of Vicenza, p. 171/2) weicht der Zuschreibung Frizzonis auf Fr. Morone durch die überzeugende Übereinstimmung mit der Stigmatisation (Nr. 19). Früher Buonconsiglio.

Falsche Zuschreibungen:

32. Simson und Delila. Mailand, Museo Poldi Pezzoli Nr. 577. — Molmenti, Carpaccio, p. 262, schreibt nach Morelli das Bild dem Michele da Verona zu. Vgl. auch v. d. Bercken, Mal. d. Ren. in Oberitalien, S. 141. Bespr. u. abgeb. bei Schubring, Cassoni, p. 374, Taf. 146. Berenson, p. 267: Morone. Ebenso ders. in Dedalo V, p. 634. — Phot. Anderson 11159.

Wir können für dieses wertvolle Bild den rechten Namen nicht finden.

33. Kreuzabnahme. Lünette aus Leinwand. Verona, Museum Nr. 117. Vgl. Trecca, p. 41. — Das mit den verschiedensten Namen belegte Bild scheint meines Erachtens seine Herkunft aus dem Kreise des Montagna durch die Art des körnigen Farbauftrags und die dunkle Gesamtwirkung zu verbürgen.

34. Predella: Geburt des Täufers. Verona, Dom. Ehemals am Altar Maffei. Nach alter Überlieferung Morone genannt. Dal Persico, p. 39; noch von Simeoni, p. 92 übernommen. Gewiß mit Unrecht. Vgl. Avena, Catalogo, p. 22. „. . . mostra la mano d'un artista mediocre".

35. Fresken des Mittelschiffs von S. Maria in Organo. Verona. Geschichten des alten Testaments. Von Zannandreis, p. 85, dem Francesco Morone gegeben, dann ebenso Milanesi, p. 311, Anm. 3 und Biermann. Es sind Arbeiten Giolfinos.

36. Madonna und Kind mit Rochus und Joachim. Kirche zu Soave b. Verona. Leinwand. 2,12 × 1,75. Darüber Lünette mit Gottvater. Vgl. Avena, Catalogo, p. 27. — Ein Werk aus der Schule des Francesco Morone. Die Zeit der Aufstellung des Altars ist an der Wand hinter dem Bilde mit dem 24. März 1529 bezeichnet. Vgl. Biadego, La Capp. di S. B., p. 114, der die Arbeit für die letzte eigenhändige Francescos hält. — Abgeb. Biadego, p. 114.

37. Herabkunft des Hl. Geistes. Lünettenfresko in S. Anastasia, Verona. 3. Altar l. Zuletzt bei Simeoni, p. 63, dem Francesco zugeschrieben. Eher von Michele da Verona. Das gleiche gilt von dem Fresko der Maria und des Johannes über dem 1. Altar l.

Bei Bernasconi, p. 280ff. und später (Bernardini, p. 1379) liest man von einem Bild in Trient, worunter wohl Carotos Madonna mit Heiligen zu verstehen ist. Von einigen Zuschreibungen vermag ich nichts Bestimmtes zu sagen, da mir weder die Originale noch gute Photographien zu Verfügung standen. Ich erwähne: Eine Tafel, Camaldulenser Mönch in Ordenstracht, mit Krummstab und Buch, — Versteigerungskatalog der Sammlung Grimaldi, R. Lepke, Berlin 1913, S. 23 (Nr. 236), Taf. 31.

Fresko einer Madonna mit Heiligen, Venedig, Sammlung Laurenti; ebendort das Tondo einer Madonna mit Kind (wohl höchstens Schulbild).

Berenson in Dedalo V, p. 634 schreibt Fr. Morone auch die Berliner „Verlobung" (Nr. 1175) zu: ohne Zweifel zu Unrecht.

GIROLAMO DAI LIBRI.

Nach dem Anagraph von 1492 ist Girolamo dai Libri 18 Jahre alt: der Meister wurde also 1474, und nicht, wie Vasari angibt, 1472 geboren[1]). Girolamo heiratete nach dem Jahre 1501. Von seinen fünf Kindern widmete sich vor allem der Sohn Francesco dem Künstlerberuf. Vasari zufolge starb Girolamo am 2. Juli 1555. Über die enge Freundschaft, die den Meister mit Francesco Morone verband, wurde weiter oben gehandelt. Girolamo überlebt den Freund um 26 Jahre, scheint aber sein malerisches Werk auch etwa mit dessen Tode abzuschließen. Aus dem Beginn der dreißiger Jahre stammt nur die Taufe Christi. In welcher Weise sich Girolamo in dieser langen Reihe von Jahren betätigte, ist bisher ungeklärt. Lotze[2]) nahm an, Girolamo habe sich nach dem Jahre 1530 nur noch mit Miniaturmalerei befaßt. Diese These wird gestützt durch Vasaris Worte: Girolamo hätte im Alter die „minuto lavoro di decorare i libri, perché la mano e l'occhio non gli servivano più" aufgeben müssen, ferner durch eine Stelle in Valerinis Bellezze di Verona (1586), wo Girolamo allgemeinhin „sublime nella miniatura" genannt wird. Über diese allgemeinen Bemerkungen hinaus aber erfahren wir nirgends etwas. Canossa publiziert auf S. 110ff. einige Zahlungen für Miniaturen, die in die fragliche Zeit fallen. Da Miniaturen Girolamos bisher nicht einwandfrei nachzuweisen sind (vgl. unten), so müssen wir das letzte Vierteljahrhundert vom Leben des Meisters für unsere Betrachtung zunächst streichen.

Der künstlerische Entwicklungsgang Girolamos geht in seiner Kurvenbewegung nicht parallel mit dem des Francesco Morone. Während bei jenem etwa nach 1515 eine deutliche Entkräftung fühlbar wird, erreicht Girolamo seine Höhe erst am Ende der zwanziger Jahre, drei Jahre vor dem Tode Francesco Morones. Aus der Illustratorenschule des Vaters hervorgehend, tritt er schon früh in Beziehungen zur Kunst Domenicos und Francescos. Der Eindruck des Mantegna ist für die Jugendarbeiten von überragender Bedeutung. In der gleichmäßig ruhigen Entwicklung ist er dem Francesco eng verwandt. Die größere Konsequenz des Fortschreitens ist das Kennzeichen einer stärkeren Persönlichkeit. Besonders bewegt sind die Jahre um 1515, wo sich das Verhältnis der Figuren zur Landschaft, Kopftypus und Gewandwurf, ja die ganze koloristische Auffassung entscheidend wandelt. Girolamos Stärke und Eigenart liegt in der außerordentlichen Hineinbeziehung der Landschaft in die Komposition. Für ihn ist das Verhältnis der Figuren zum Raum ein stets neues Problem, dessen Lösung er für seine Person erst am Ende seiner malerischen Tätigkeit bringt. In der farbigen Erscheinung strebt der Meister eine Durchleuchtung aller Farbwerte an, wodurch es ihm gelingt, Raumtiefe und Luft in weit vollendeterem Maße wiederzugeben als Morone und Cavazzola es je erreichen.

---

1. **Pietà.** Malcesine. S. Stefano, 1. Altar r. Leinwand. 2,75 × 1,52. Ursprünglich in der Kapelle Lischi in S. Maria in Organo in Verona. 1719 nach Malcesine gebracht. Nach Vasari V, 327 mit

---

[1]) Alle Dokumente publiziert bei Canossa, siehe Nr. 1.

[2]) Lotze, Girolamo dai Libri e Francesco Morone, Verona 1875, S. 22. (Zitiert nach Canossa.)

16 Jahren vollendet. Zannandreis p. 88 beklagt die Pietà als verloren. Vgl. Avena, Catalogo, p. 29 bis 30. Außerdem hier und für alles folgende ist die Monographie von Canossa (La famiglia dai libri. In: Atti e Memorie dell' Accademia d'agricoltura scienze lettere arti e commercio in Verona, Ser. IV, vol. XII (1912), p. 85ff.) heranzuziehen, wo fast das gesamte literarische Material zusammengestellt ist. — Abgeb. Gerola, Le antiche pale di S. Maria in Organo, Taf. XIV.

Das Werk wird man frühestens gegen Mitte oder Ende der neunziger Jahre ansetzen können. Außer dem mantegnesken ist in den Köpfen der beiden um Christus beschäftigten Männer Einfluß Gentile Bellinis zu beobachten. Die überladene, unorganische Anhäufung von Faltenmassen erinnert an die Arbeiten des späten Domenico Morone. Der miniaturähnliche Charakter der Farbe und die minutiöse Ausführung führen in die Illustratorenwerkstatt des Vaters zurück.

2. Anbetung des Kindes. Verona, Museum Nr. 290. Tafel. 2,18 × 1,52. Aus S. Maria in Organo 1812 ins Museum überführt. Vgl. Trecca, p. 29. Bei Gerola, Le ant. pale, p. 5—7, wird über die verschiedenen Schicksale des Bildes gehandelt. — Abgeb. bei Biermann, p. 123; Biadego p. 115. — Phot. Alinari 13477, Anderson 12446.

Nach Vasari (V, 329) wurde das Stück erst nach den 1515 ausgeführten Orgelflügeln in Marcellise gemalt. Jedoch überzeugt der Stil von der frühen Entstehung. An die Pietà erinnern die Typen (vor allem der Madonnenkopf), der an vielen Stellen überladene Gewandstil, die Härte in der Zeichnung, und die Buntheit der farbigen Erscheinung. In der Maria etwa stehen ein tiefrotes Kleid, ein hellblauer Mantel und ein gelber Shawl unvermittelt nebeneinander. Die Landschaft rechts im Hintergrund bedeutet einen wesentlichen Fortschritt. In ihrer einheitlichen dunklen Gesamttönung und der Lockerung des Landschaftsumrisses wird uns hier der Weg der Entwicklung angezeigt.

3. Petrus und Johannes d. Ev. London, Samml. Mond. Holz. Je 0,75 × 0,33. Vgl. J. P. Richter. The Mond Coll. I, p. 268 und Taf. XVI. — Die Bilder sind identisch mit den von Vasari, p. 311, als Morone erwähnten in S. Maria in Organo (Altar Muletta). Bei Gerola, Le ant. pale, p. 21—23 Zahlungsdokumente für Vergoldungen und Rahmungen der Bilder vom 26. Oktober 1501 bis 29. Januar 1502. — Der neue Altar wurde 1682 errichtet, die Tafeln Girolamos gelangten 1887 in die Samml. Mond. — Abgeb. Gerola, Taf. IX. — Phot. Braun 29497.

Diese frühen Arbeiten sind am besten im Anschluß an die Anbetung zu nennen. Der Johannes erinnert noch stark an den der Pietà, jedoch ist eine Beruhigung eingetreten. Der Petrus kann zeitlich nicht weit vom Joseph der Anbetung entstanden sein. Der Charakter der Komposition — die Figuren, mit der Vordergrundskulisse zu einer Masse zusammengefaßt, lassen an einem Bildrand den Ausblick in die Landschaft frei — und die Durchbildung der Landschaft entsprechen sich völlig. 1501 ist wohl das Datum der Vollendung des Bildes.

4. Madonna mit den Heiligen Thomas, Augustin, kniendem Mönch und Stiftern. Verona, S. Anastasia, r. Querschiff. Altar Centrego. Tafel. 3,40 × 1,55. Nach Berenson und Richter von 1512. Jedoch ist ein Datum nirgends zu finden. Der Altar Centrego wurde schon in den Jahren 1488—1502 errichtet. — Früher Morone zugeschrieben. So dal Pozzo, p. 217. Ihm folgen alle älteren Autoren. Vgl. Avena, p. 32. — Abgeb. Venturi, p. 511. — Phot. Alinari 13451, Anderson 12365.

Den Typen nach gehört das Bild in die Reihe der bisher aufgeführten. Es bildet zusammen mit ihnen eine feste Gruppe. Die Komposition unter einer Architektur, die in Verona selten vorkommt, ist auf den Einfluß des Giovanni Bellini selbst oder des zeitweise in Verona arbeitenden Montagna zurückzuführen. Während die unteren Teile des Bildes außerordentlich nachgedunkelt sind, erkennt man in den oberen noch den alten hellen Charakter. Die kräftige Modellierung, etwa im Körper des Kindes, ist ein Kennzeichen für den Anschluß an Domenicos Spätwerke.

5. Rochus, Sebastian und Hiob. Verona, S. Tomaso, 4. Altar r. Leinwand. 2,15 × 1,62. Früher allgemein Caroto zugeschrieben. Vgl. Maffei III, 327. Von Morelli richtig bestimmt. — Abgeb. Biermann, p. 119. — Phot. Anderson 19574.

Die Zeichnung ist noch hart und fest, die Formen sind eckig. Die bunten Farben stehen noch ziemlich unvermittelt nebeneinander. Im Ausdruck der Köpfe, besonders des Rochus, hat Girolamo das stärkste an Innigkeit gegeben, dessen er fähig war. — Auf eine frühe Zeit weist auch das Verhält-

nis der Vordergrundsfiguren zu der links unten sich ausdehnenden Landschaft. (Vgl. die Anbetung.) Da der Altar des Rochus im Jahre 1505 errichtet wurde, gewinnen wir einen terminus post quem.

6. Rochus in der Wüste. Bergamo. Privatbesitz: bei Herrn Giac. Frizzoni. Tafel. Predellenstück. — Nur von Berenson erwähnt und zweifellos richtig bestimmt.

Aus dem Stil des Bildes kommen wir zu der Vermutung, daß es sich um einen Teil der Predella des vorigen Stückes handelt. Die Gruppe des Rochus und Hundes links vor dem mit Bäumen bewachsenen Felsen, der sich in die Tiefe schlängelnde Weg rechts mit den kleineren Gestalten im Hintergrund — dies alles ist ganz im Geiste der Anbetung aufgefaßt.

7. Anbetung des Kindes. London, Samml. Mond. Leinwand. 0,76 × 0,92. Vgl. J. P. Richter, a. a. O. p. 278, Taf. XVII. Nach Richters Angabe haben wir das Fragment einer höheren und breiteren Komposition vor uns. Das Original war höher als breit. — Phot. Braun 29496.

Ohne Kenntnis des Originals kann ich doch nicht umhin, der Ansetzung Richters in den Beginn der zwanziger Jahre zu widersprechen. Die Komposition wiederholt ein wenig freier den hinlänglich bekannten Typus der Anbetung (Nr. 2). Ebenso gehören die Köpfe in diese frühe Epoche. Sie haben in allen Frühabeiten spitze und eckige Formen, während nach dem Jahre 1515 das Oval seine Herrschaft antritt. Am Mantel Josephs sieht man harte und eckige Falten, die für die Orgelflügel aus Marcellise so bezeichnend sind. Wegen dieser Verbindung mit den Orgelflügeln auf der einen Seite, wegen jener mit den Frühwerken auf der anderen, scheint mir das Stück noch vor dem Jahre 1515 entstanden.

8. 1515 Orgelflügel: Anbetung des Kindes. Die Heiligen Katharina und Dorothea. Marcellise b. Verona. Heute Museum. Ehemals in S. Maria in Organo. Vgl. die Gegenstücke des Francesco Morone (Nr. 7), wo sich die weiteren Angaben befinden. Vgl. auch Gerola, Le ant. pale, p. 23 bis 28, 2 Tafeln.

Die alte Manier der Anordnung ist nur noch in der Anbetung zu spüren. Indem die vordere Landschaftskulisse fällt, verschmelzen die Figuren enger mit der Landschaft. Die Typen bekommen neue Formen. Madonnen- und Heiligenköpfe werden ovalförmig gezeichnet. Die Zeichnung ist noch fest; die Farben sind besonders klar und hell. Wenn in den früheren Arbeiten (vor allem Nr. 4 und 6) eine tüchtige Modellierung erfreute, so beginnt hier die Plastik malerischen Tendenzen zu weichen, die sich aber erst in langsamer Folge durchsetzen. Die Arbeiten tragen daher den Stempel wenig anziehender Übergangswerke.

9. 1518 Anna Selbdritt. London, National Gallery Nr. 748. Leinwand. 1,57 × 0,94. Ehemals in S. Maria della Scala in Verona, den Mittelteil eines Altars bildend, dessen Flügel Cavazzola und Torbido im Wettstreit malten. Vgl. Sgulmero, Il trino-tritico di S. M. d. Scala. Verona 1905. Aus der Datierung der Flügel (vgl. Cavazzola Nr. 15) erhalten wir auch das Datum für den Mittelteil. Bez. Hieronymus a Libris P. — Mitte des 18. Jahrhunderts in den Händen Cignarolis; 1822 Gall. Caldena; seit 1854 Gall. Monga; 1874 London. Vgl. Katalog (1920), p. 116. — Abgeb. Venturi, p. 795. — Phot. Hanfstängl 32, Braun 30748.

Vgl. das unter Nr. 10 Gesagte.

10. Anna Selbdritt mit Joachim und Joseph. Verona. S. Paolo. Leinwand. 2,68 × 1,51. Ehemals am Hauptaltar, jetzt 3. Altar r. Teils Domenico Brusasorci, teils Fr. Morone zugeschrieben. Heute die schon von Vasari (V, 328) gegebene Zuschreibung auf Girolamo allgemein anerkannt. Vgl. Gerola in Mad. Ver. VIII (1914), p. 92 und Avena, Catalogo 32—33. — Phot. Anderson 12395. — Abgeb. Biermann, p. 124, Biadego, p. 115.

Das Bild ist wegen der Ähnlichkeit der Typen und der Landschaft dem Londoner anzuschließen. Es scheint später als jenes, da es organischer, klarer und ausdrucksvoller ist; als ob bei der zweiten Durchführung des gleichen Vorwurfs die Fehler der ersten Arbeit erkannt und berücksichtigt seien (man vgl. etwa das Sitzen beider Marien). Der farbige Charakter bekundet deutlich die Entwicklung Girolamos zum Koloristen. Die beiden Heiligen tragen aufeinander abgestimmte Farben (rot und grün), die Mittelgruppe fördert die koloristische Einheit durch ein Rosa des Marienkleides, das mit dem Lila des Mantels der Anna zusammengeht. Große einheitliche Farbflächen verschwinden. Die Körperschatten haben wie stets bei Girolamo ein zähes, fast undurchdringliches Umbra.

11. Madonna und Kind mit Bartolomeus und Zeno. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 30.



Abb. 16. Girolamo dai Libri. Verona. Museum.
(Verzeichnis d. W. Nr. 17)



Abb. 17. Girolamo dai Libri. Verona. Museum.
(Verzeichnis d. W. Nr. 18)



Abb. 19. Cavazzola. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. (Verzeichnis d. W. Nr. 5)



Abb. 18. Cavazzola. Verona. Museum. (Verzeichnis d. W. Nr. 1)



Abb. 20. Cavazzola. Badia di Calavena. (Verzeichnis d. W. Nr. 6)



Abb. 21. Ausschnitt aus Abb. 20

32. Madonna mit den Hl. Bernhard und Johannes d. T. Quinto b. Verona. Tafel. 2,71 × 1,61. Vgl. Avena, Catalogo p. 31.

Es liegt hier eine tüchtige Schülerarbeit vor, die unter Girolamos unmittelbarem Einfluß entstanden ist.

33. Eine sitzende, ein Streichinstrument spielende Frau. Initiale. Ehemals Samml. Schweitzer, Berlin: im Katalog (vgl. oben Nr. 21) p. 39 dem Girolamo dai Libri zugeschrieben. Vgl. das über die Miniaturen Gesagte. Auch hier kann ich mich nicht entschließen, im Formalen die Hand Girolamos zu erkennen.

34. Sebastian. Verona, Museum Nr. 115. Tafel. 0,70 × 0,90. Von Bernardini, p. 1389, für Girolamo gehalten. Vgl. Trecca, p. 122. Von allen dort angeführten Bestimmungen scheint mir die Zuschreibung an Basaiti am ehesten das Rechte zu treffen. Auf jeden Fall kommen wir mit der hellen etwas glasigen Behandlung und den seichten Formen in die Schule des Giovanni Bellini.

G. Campori (Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti . . . Modena 1870, p. 395) macht im Inventar der Sammlung Boscoli in Parma vom Jahre 1690 ein Bild Girolamos namhaft. Das Werk (Madonna mit Kind auf Wolken, unten Michael, Raffael und Tobias, 4,40 × 2,10) müßte sich gewiß wieder auffinden lassen, wenn es sich nicht bereits unter anderem Namen in irgendeiner Galerie befindet.

Schließlich erwähnt Berenson eine fragliche Anbetung in Liverpool (Royal Institution Nr. 16), ein Musikfest in Landschaft in Brüssel (Samml. Errera) und zwei Miniaturen, in London (Musizierender David bei Herrn Bequest) und Mailand (Mad. u. Engel in Landschaft, Samml. Trivulzio).

CAVAZZOLA.

Wie bei all diesen Meistern, so fließen auch die Nachrichten über Cavazzolas Leben recht dürftig. Die Monographie Cavazzolas von Aleardi[1]) ist wichtig durch das reichhaltig zusammengetragene Material und die beigefügten Stiche, vermag jedoch Vasaris vita nichts sehr Wesentliches hinzuzufügen. Neues liefert Zannandreis. Gambas Aufsatz in der Rass. d'Arte (vgl. Nr. 1) gilt der stilistischen Analyse einer Reihe von Werken und ihrer Chronologie ohne dabei das gesamte Material heranzuziehen.

Cavazzola war jünger als seine Genossen. Erst 1486 geboren[2]) nennt ihn Vasari sogar Schüler des Francesco Morone, den er aber bald an Können übertroffen habe: e seppe molto più che il maestro. Vasari bezeugt, daß Cavazzola Verona nie verlassen hat. Von Tatsachen aus des Künstlers Leben ist uns nichts weiter bekannt. Scheinbar setzte man in Verona große Hoffnungen auf den so jung verstorbenen Meister (gest. 1522). Das Dokument über Cavazzolas Tod bringt Zannandreis[3]). Die Frage, ob Cavazzola Francescos oder Domenicos Schüler sei, ist in gewissem Sinne nicht zu beantworten. Er weist einen deutlichen Anschluß an die Morone zu Beginn seiner Tätigkeit (im Anfang des Jahrhunderts) auf, eine Zeit also, in der Francesco selbst aufs engste mit der väter-

---

[1]) Aleardi-Muttoni, Di Paolo Morando, Verona 1853.

[2]) Thadeus Cavazzola q. m. Jacobi: de Morando an. 54 Paulus filius an. 28. Anagraph von 1514. Publiziert von Bernasconi, später von Bernardini, S. 1381.

[3]) Paulus pictor Morandus hic pictura praeclarus confrater melior obiit 13 Augusti 1522 (Libro des Collegio von SS. Siro e Libera), Zannandreis, S. 96.



Abb. 22. Cavazzola. London, National Gallery. (Verzeichnis d. W. Nr. 11)



Abb. 23. Cavazzola. Frankfurt, Städel. Institut
(Verzeichnis d. W. Nr. 17)



Abb. 24. Cavazzola. Verona, Museum
(Verzeichnis d. W. Nr. 19)



Abb. 25. Cavazzola. Verona, Museum
(Verzeichnis d. W. Nr. 7)



Abb. 26. Cavazzola. Verona, Museum
(Verzeichnis d. W. Nr. 7)



Abb. 27. Cavazzola. Verona, Museum
(Verzeichnis d. W. Nr. 7)

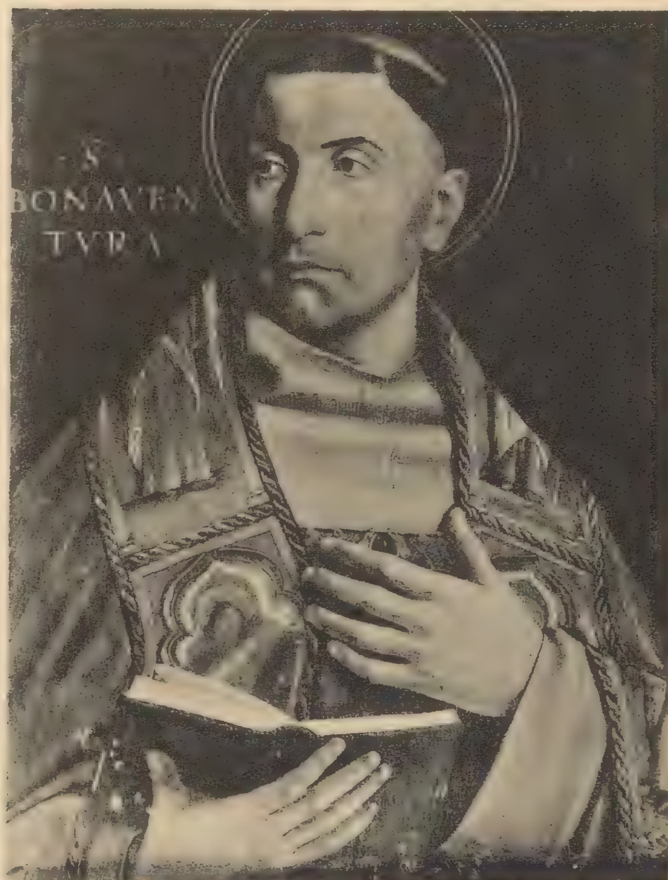


Abb. 28. Cavazzola. Verona, Museum
(Verzeichnis d. W. Nr. 7)

lichen Kunst verknüpft ist. Bis etwa 1514 verfolgen wir bei Cavazzola ein schnelles Aufsteigen aus den moronesken Überlieferungen. In dem jungen Künstler streben die Kräfte bald nach verschiedenen Richtungen. Schon um die Wende des ersten Jahrzehnts kämpfen in ihm die Traditionen der Morone mit Einflüssen des jungen Caroto: eine durchaus persönliche Note und künstlerische Selbständigkeit besitzt er aber bereits in dem 1510—11 entstandenen Verkündigungsfresko in der Cap. di San Biagio. In den mittleren Jahren zwischen 1515—18 erkennt man einen besonders starken Einfluß Mantegnas. In der malerischen Auffassung sind hier und dort Eindrücke von Mailand her zu spüren. Allen diesen Stücken gemeinsam ist die Buntheit des farbigen Gesamtcharakters, die Glätte der Oberfläche und die grünen Töne der Hautschatten. Um 1517 beginnt der Eindruck Mantegnas zu weichen: gegenüber den stark bewegten Werken der mittleren Zeit tritt eine innere Beruhigung ein. Hiermit geht das Streben nach malerischer Einheit — im Gegensatz zur Buntheit der vorangehenden Epoche — Hand in Hand, ein Streben, das jedoch durch den frühen Tod des Meisters nicht seine letzte Vollendung erreichen konnte. Grüne und blaue Töne weichen in konsequenter Folge dem bräunlichen Gesamtcharakter. Mit gleicher Konsequenz schließt sich die Komposition zur Einheit zusammen, gewinnen die Formen die Breite des Cinquecento.

---

1. Madonna mit Kind. Verona, Museum Nr. 11. Leinwand. 0,66 × 0,54. Gez. Paulus F. Taddei-Morandi. Früher Gall. Bernasconi Nr. 85. Vgl. Trecca, p. 35. Auch für alles Folgende sind stets die betreffenden Stellen bei Gamba (Rass. d'Arte V (1905), p. 33—40) und Bernasconi (Studi . . ., p. 274—79, 401—49), ferner die Stiche bei Aleardi (Di Paolo Morando, Verona 1853) heranzuziehen. — Abgeb. bei Biermann, p. 137 und Venturi, p. 813.

Das Werk trägt alle Kennzeichen moronesker Schulung bei jugendlich ungeschickter und unsicherer Formengebung.

2. 1508 Madonna mit Kind. Halbfigur. Gazzada, Privatbesitz bei Herrn Cagnola. 0,48 × 0,37. Identisch mit der bei Bernasconi 1509 datierten Tafel beim Conte Bandini da Lischa. Gez. AD. 1508 Paolo Morando F. Vgl. Aleardi, Taf. III mit der Abb. bei Gamba.

Der Vergleich mit Giovanni Carotos Frühwerk (1501), der nähenden Madonna in der Galerie zu Modena (abgeb. Venturi, p. 815), beweist, daß Morando noch stilunsicher sich der Malweise Carotos nähert, die hier von Bonsignori und Mantegna inspiriert ist. Jedoch erkennt man in der hohen Stirn, der scharfen Zeichnung des Scheitels und der Augenlider die Herkunft von Domenico Morone.

3. 1510—1511 Fresko der Verkündigung mit S. Biagio und Benedikt. Über dem Eingangsbogen im Innern der Kapelle S. Biagio in S. Nazaro e Celso. Verona. Dokument bei Zannandreis, p. 96, woraus hervorgeht, daß C. mit den Fresken vom 16. Juni 1510 bis zum 19. Juni 1511 beschäftigt war. Fünf Zahlungen vom 6. Juni 1510 bis 29. Dezember 1511 gibt Biadego, La Capp. di S. Biagio, p. 119 an, in denen sich nirgends die Angabe des Zwecks findet. Die Beziehung aber auf die Verkündigung kann durch das Dokument Zannandreis' (wieder abgedruckt bei Biadego, p. 119 bis 120) als erwiesen gelten.

Das Fresko zeigt gut das Schwanken in der Wahl der künstlerischen Richtung. Madonna und Engel erinnern an die Typen des Caroto, während man die Heiligen für Arbeiten des Francesco Morone halten könnte. Im Kolorit hat Morando seinen Stil bereits gewonnen. Es herrscht ein magisches Blau und ein nach Violett getöntes Rot. In dem tiefblauen Himmel mit den gelben, rötlichen und violetten Lichtern am Horizont und den grau schimmernden Wolken ahnt man die Stimmung der Pietà von 1517 voraus.

4. Kreuztragender Christus mit Stifter. Halbfiguren. Mailand. Samml. Trivulzio. Tafel. Gez. P. Morandus p. — Abgeb. Gamba p. 37.

In den Parallelfalten des Gewandes, im Typus des langen, ovalen Christuskopfes und seiner Ähnlichkeit mit dem Marienkopf aus dem Verkündigungsfresko, spricht sich der frühe Charakter des Bildes aus. Die Faltengebung des Ärmels bereitet auf die Manier der mittleren Zeit vor. Wir kommen mit der zeitlichen Bestimmung in die Jahre 1511—1514.

5. 1514 Madonna mit Kind und Johannes. Halbfiguren. Berlin. Direktion des Kaiser-Friedrich-Museums. Gez. A. D. 1514 MOC Paulus M. P.

Das Motiv der Madonna und des Kindes ähnelt schon dem von 1518 (Madonnenbild, Mailand-Poldi): der kleine Johannes läßt den der späteren Gruppe (Verona, Museum) vorausahnen. Jedoch weisen die Behandlung des Hintergrundes, das Oval des Madonnenkopfes, einzelne Härten in der Faltengebung zurück auf das Bild in Gazzada.

6. 1515 (?) Madonna mit Kind zwischen Täufer und Benedikt. Badia di Calavena b. Verona (zurzeit im Museum). Leinwand. 1,16 × 1,18. Tempera. Sehr ruiniert. Vgl. Avena, Catalogo . . . Nr. 37. Zannandreis spricht p. 98 von einem Bild in der Parochialkirche in Selva di Progno (Provinz Verona), auf dem sich die Madonna mit Kind, S. Andrea ecc. und die Bezeichnung 1515 Paulus Veronensis befände. Schon Zannandreis berichtet starke Zerstörungen. Vielleicht ist jenes Bild mit unserem identisch. (Bereits von Gamba, p. 36, vermutet.) Stilistisch ist dagegen nichts einzuwenden. Nur sollte Zannandreis, wenn er das Bild wirklich gesehen hat, die noch heute erhaltene Unterschrift S. Benedictus entgangen sein? — Vielleicht ist sein Bericht von dal Persico II, 139 übernommen. — Vgl. Gerola, Opere perdute . . . Mad. Verona XI (1917), p. 97ff., der das Bild in Selva di Progno zu den verloren gegangenen zählt.

Der hl. Benedikt führt zurück auf die Gestalten Morones und die eigenen der Verkündigung in der Kapelle S. Biagio; der Täufer dagegen leitet in der Bewegung deutlich hin auf den Rochus in London von 1518 und — im Kopf vor allem — auf den Christus aus der Geißelung. Das eckige, viel gebrochene, etwas krause Faltenwerk seines Überwurfs ist bezeichnend für Cavazzolas mittlere Jahre etwa zwischen 1514—1518. Stellung und Haltung des Kindes weisen auf die Madonna in Gazzada; jedoch Modellierung, elegantere Bewegung und Kopftypus deuten auf spätere Werke wie die Frankfurter Madonna. Stilistisch also steht der überlieferten Chronologie nichts im Wege. Das fast völlig entstellte Kolorit deutet auf die frühe Zeit, kann aber die Analyse wenig fördern.

7. 1517 Fünfteiliges Altarwerk. Verona, Museum Nr. 292—295, 303, 308, 390, 392, 394. Aus der Kapelle S. Croce in S. Bernardino 1853 ins Museum überführt. Die fünf Teile Leinwand, 4 Predellstücke Holz. Pietà 2,35 × 1,55. Gebet im Garten und Kreuztragung 2,33 × 1,07. Dornenkrönung und Geißelung 1,75 × 1,10. Gez. Geißelung: Paulus P., Kreuztragung: Paulus M.-P., Gebet im Garten: Paulus Morandus-P., Pietà: Paulus V. P. 1517.

Ehemals bildeten die Malereien zusammen mit Morones Kreuzigung von 1498 ein Ganzes. Die Anordnung war folgende: die Mitte unten nahm die Pietà ein; darüber befand sich in gleicher Breite, die seitlichen Stücke in der Höhe überragend, Morones Kreuzigung; links unten schließt an die Pietà das Gebet im Garten, darüber die Geißelung, rechts unten die Kreuztragung, darüber die Dornenkrönung. Die Predella besteht aus vier Porträts (deren Namen uns sogar Vasari überliefert), als Heilige dargestellt: Bonaventura und Joseph unter dem Gebet im Garten; Johannes d.T. und Bernardino da Feltre unter der Kreuztragung. Vgl. Trecca p. 36—38. Heute ist in der Kopie des sonst richtig rekonstruierten Altarwerks an der ursprünglichen Stelle die Predella unter der Pietà durch einen notdürftig eingelassenen Marientod des 17. Jahrhunderts ersetzt. Zur Vervollständigung des Ganzen gehören an diese Stelle eine Madonna mit Kind, deren Autor schon dal Persico unbekannt ist, und die Heiligen Bartolomäus und Franz von Assisi (vgl. Morone Nr. 2). Diese Stücke füllten ursprünglich die Lücke zwischen Cavazzolas Predellköpfen. Vgl. dal Persico I, 115. — Nach Vasari V, 316 ist der bärtige Nicodemus der Pietà Morando selbst. — Abb.: Stich der Kreuzabnahme bei Zancon Nr. 33. Biermann p. 141. 142, Biadego, Verona p. 119. — Phot. Anderson 14613, 12422, 14624, 124525, 14634.

Die Entwicklung steigt auf vom Gebet im Garten und der Kreuztragung zur Dornenkrönung

und Geißelung, um in der Pietà ihre vollendetste Stufe zu erreichen. Somit kann man schließen, da die Pietà das Datum 1517 trägt, daß der Beginn der Arbeit mindestens ins Jahr 1516 zurückreicht. Bezeichnend für diese Zeit ist der krause, viel gebrochene Gewandstil, wobei in der Pietà bereits eine Beruhigung eintritt. Die Entwicklung ist ferner in der Typenwahl und vor allem der Farbigkeit fühlbar; der Christustyp der Kreuztragung steht noch dem der Sammlung Trivulzio nahe, während schon der Christus der Geißelung mit dem Rochus in London zusammengeht. Die Magdalena der Pietà findet man wieder in der Madonna des Museo Poldi-Pezzoli. — Cavazzola arbeitet zunächst mit farbigen Kontrasten. In der Folge der Altarstücke selbst bemerkt man jedoch eine Tendenz, die im malerischen Sinn auf die Ausschaltung der Gegensätze hinzielt. In der Pietà herrscht ein Gesamtton von bleierner Schwere, während noch in der Kreuztragung rote, grüne und orangefarbene Töne unvermittelt bunt und kalt nebeneinander stehen. Die Behandlung des Fleisches geht in den Schatten von grünen und blauen Tönen mit der Zeit zu graugrünen und braunen über. In den Lichtern herrscht vorerst jenes für Verona und besonders für Francesco Morone so charakteristische Rosa. Phantastisches tiefes Blau und Grün geben der Pietà eine besondere Stimmung. — Durch die Art des Bindemittels erscheint die Oberfläche der ganzen Folge glatt und ein wenig ölig. — Die Predellstücke sind sehr verdorben und schlecht restauriert.

8. Petrus und Johannes der Täufer. Michael und Paulus. Halbfiguren. Verona, Museum Nr. 307 und 302. Leinwand. Jedes der beiden sich entsprechenden Stücke: 0,85 × 1,25. Aus dem Konvent von S. Chiara. Vgl. Trecca p. 40/41. Nach Berenson: Michele da Verona. Morelli und Bernardini, p. 1384: Gemeinsame Arbeit Cs. und Micheles. — Abgeb. Biermann, p. 139. — Phot. Anderson 12429, 12430.

Diese Stücke sind dem Altarwerk anzuschließen und gehören wie jenes deutlich in die Zeit eines starken Mantegna-Einflusses. Die Behandlung der Haut mit den graublauen Schatten, die farbigen Gegensätze von grün und rot, das Motiv des über die Schulter gelegten Mantels im Georg (vgl. das Selbstporträt in der Pietà), die sich bereits lockernde Zeichnung — all dies deutet auf die Jahre 1516—17. Man beachte auch die Ähnlichkeit des Johanniskopfes mit den Christusköpfen der Passion.

9. Fresken des Michael und Raffael mit Tobias. Verona. S. Maria in Organo. Rechter Kreuzarm. Überlebensgroß.

Die Arbeiten rücken wohl in die Zeit um 1517, ja sind vielleicht schon einige Jahre davor ausgeführt. Wir stellen die Fresken wegen der großen Ähnlichkeit des Georg mit dem des Halbfigurenbildes an diese Stelle. Man findet auch Übereinstimmungen mit dem Engel auf dem Londoner Madonnenbild. Die Behandlung der Haut aber mit den schwachen Schatten und der stark vorherrschenden rötlichen Tönung würde die Fresken in eine frühere Zeit rücken. Wegen der unklaren Vorstellungen von Cavazzolas Freskostil und des nicht guten Erhaltungszustandes der Arbeiten lassen sich keine bestimmteren Angaben machen.

10. Ritter und Knappe, sog. Gattamelata. Florenz. Früher Uffizien Nr. 571. Jetzt Pitti. Leinwand. 0,90 × 0,73. Früher allgemein Giorgione; später Caroto. L. Justi, Giorgione I, 212 hält noch an einem engen Zusammenhang mit Giorgione fest. — Abgeb. Justi II, Taf. 52. — Phot. Anderson 7549.

Den Beweis, daß es sich um eine Arbeit Cavazzolas handelt, hat Gamba zur Genüge gebracht. In der Reihe der Kompositionen zweier Figuren, die bei C. häufig vorkommen, ist das Bild dem frühen Christus in Mailand anzuschließen. Jedoch geht es in der Komplizierung der Bewegung darüber hinaus, trotz der vierfachen Vertikale und der Parallelität der Arme von Ritter und Knappe. Die nächste Stufe: Gruppe des Mannes ganz rechts in der Pietà mit einer der Frauen dahinter im Profil. (Außer der allgemeinen Übereinstimmung in Stellung und Bewegung beachte man die Ähnlichkeit der Kopfbedeckungen beim Knappen und der Frau, die Stellung des Ohres und den Ansatz des Haares.) Wie die in frühen Bildern im Profil behandelte Nebenperson sich weiter entwickelt, lassen das Londoner und schließlich das Frankfurter Bild erkennen. Die hier gewonnene Zeit zwischen 1514—1517 läßt sich von einer anderen Seite fester umgrenzen. Weder formale noch farbige Einwirkungen Morones sind zu entdecken. Das Bild geht über die von uns 1515 angesetzte Arbeit hinaus und gehört eng mit dem großen Altarwerk zusammen. Es muß in den Jahren 1515/16 entstanden sein. — Beachtenswert: die für Cavazzola

charakteristische Stellung des Oberkörpers in Dreiviertelansicht mit den sich überschneidenden Armen und dem Kopf in der Gegenrichtung. Hieran sieht man deutlich die Fortentwicklung des Christus in der Kreuztragung (Samml. Trivulzio). Der Kopftypus steht zwischen dem Christus und jenem Manne der Pietà. Die rechte, das Schwert haltende Hand kehrt beim Christus wieder. Die Linke, hier zum erstenmal in dieser Haltung, verfolgt man durch Cavazzolas Opus: Damenporträt-Mailand, Rochus-London, ungläubiger Thomas-Verona, Dresdner Porträt; ähnlich Frauenbildnis-Bergamo.

11. Madonna und Kind mit Täufer und Engel. Halbfiguren. London, National Gallery Nr. 777. Leinwand. 0,76 × 0,66. Bez. Paulus V. P. — Aus der Sammlung des Grafen Lod. Portalupi, Verona. 1867 erworben.

Crowe befindet sich wahrscheinlich in einem Irrtum, indem er zwei Bilder gleichen Charakters aufführt, das eine in der Samml. Portalupi, das andere in der National Gall. aus der Sammlung Bernasconi stammend. Die Angaben des Londoner Katalogs und der Vergleich mit Aleardi, Taf. XXI, erweisen, daß wir es hier mit dem Stück der Samml. Portalupi zu tun haben. Zannandreis berichtet allerdings, daß Lorenzo Muttoni eine Kopie des Bildes angefertigt habe. Danach besteht die Möglichkeit, daß Original und Kopie kursieren. — Vgl. Katalog 1920, p. 193—94. — Phot. Anderson 18151.

Das Werk gehört ebenfalls in die Reihe von Bildern, die sich mühelos um den großen Altar gruppieren. In dem Engel ist der Raffael-Typus wiederholt (vgl. Nr. 8 und 9). In der linken Hand der Madonna erkennt man die Linke des Petrus (vgl. Nr. 8). Armansatz und Hemdausschnitt beim Christus findet sich kurze Zeit später in der Madonna in Mailand. Die Köpfe der Magdalena der Pietà, der Madonna-Poldi und der unserigen bilden ein fest zusammengehöriges Trio. Die Beruhigung in den Formen spricht für die Jahre 1517/18.

12. Fresko des hl. Bernhard. Halbfigur, lebensgroß. Verona, S. Bernardino, Kreuzgang links vor der Kirche. Tondo in einer Lünette über einer Tür. Eine kleine sehr frische Madonna mit Kind in Halbfigur (Durchmesser ca. 20 cm) befindet sich in dem die Lünette gegen die Tür abschließenden Ornamentstreif. — Vgl. Vasari p. 315, später Pozzo p. 34, wo noch das Fresko eines hl. Franz (zugrunde gegangen) angeführt wird. Berenson verzeichnet als fragliche Arbeit Cavazzolas eine Lünettenmadonna im Kloster. Das Werk ist bei keinem der anderen Autoren erwähnt, auch ich habe es an Ort und Stelle nicht auffinden können.

Aus dem groß aufgefaßten, leider schadhaften Fresko, spricht der Stil der Pietà.

13. Damenbildnis. Halbfigur. Bergamo. Galleria Morelli Nr. 566. Leinwand. 0,74 × 0,95. — Vgl. die Kontroverse Gamba-Frizzoni in Rass. d'Arte V (1905), p. 56. — Phot. Arti Grafiche-Bergamo Nr. 320.

Das Porträt gehört zweifellos in das Oeuvre Cavazzolas und zwar in die Jahre um 1517. Darauf deutet sowohl die für diese Zeit charakteristische knitterige Behandlung der Ärmel wie die nicht allzu starken grünlichen Schatten der Haut, das kalte Rötlich auf den Wangen und Augenlidern und die glatte Behandlung der Oberfläche. — Allein Form und Zeichnung der Hände lassen keinen anderen Namen als Cavazzola zu.

14. 1518 Madonna mit Kind. Halbfigur. Mailand, Museum Poldi-Pezzoli Nr. 698. Tafel. 0,15 × 0,19. Gez. Paulus Veron. P. 1518. — 1912 aus der Sammlung Frizzoni. Vgl. Frizzoni in Rass. d'Arte XII (1912), p. 121, m. Abb. — Phot. Marcozzi 464, Brogi 15492.

In der breiteren Anlage der Gewandung und der von grünlichen Tönen nach Umbra und braun spielenden Tönung gibt sich der Fortschritt zu erkennen.

15. 1518 Hl. Rochus. London, National Gallery Nr. 735. Leinwand. 1,56 × 0,54. Gez. Paulus Moradus V. P. Die Jahreszahl 1518 ist heute nicht mehr zu erkennen. Ursprünglich in S. Maria della Scala, 1. Altar l. in Verona als Gegenstück eines Sebastian von Torbido. 1742 vom Altar entfernt. Später Samml. Caldana, von dort 1853 in die Samml. Bernasconi, 1864 N. G. Vgl. Katalog 1920, p. 201. Sgulmero, Il trino-trittico di S. Maria della Scala in Verona (Nozze Simeoni-Colpi) 1905. — Phot. Hanfstängl 359.

In Kopf und Gewand Nachklänge Mantegnas. In dem schwebenden Engel sieht man die Einwirkung des Torbido.



Abb. 29. Cavazzola. Florenz, Pitti (Verzeichnis d. W. Nr. 10)



Abb. 30. Cavazzola. Bergamo, Acc. Carrara
(Verzeichnis d. W. Nr. 13)

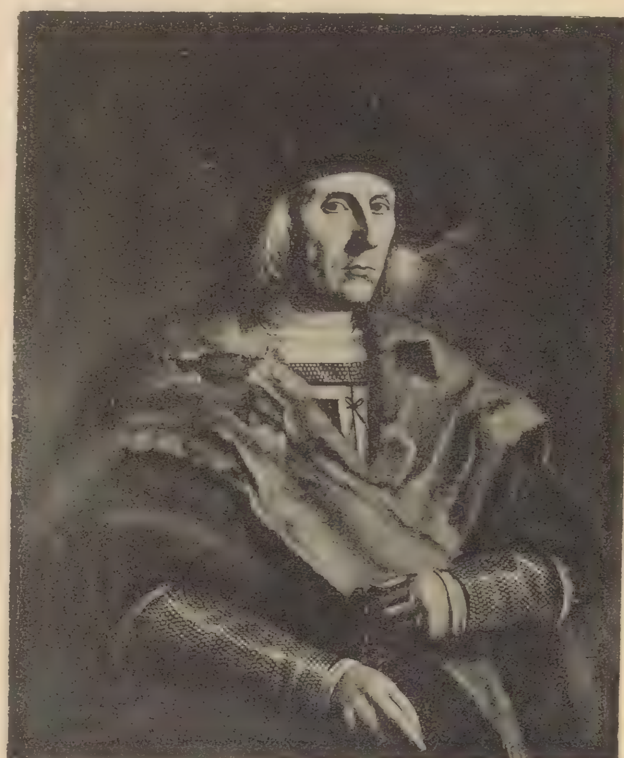


Abb. 31. Cavazzola. Dresden, Galerie
(Verzeichnis d. W. Nr. 21)

Zu: Wittkower, Malerei in Verona



Abb. 32. Cavazzola. Verona, Museum. (Verzeichnis d. W. Nr. 20)

16. **Ungläubiger Thomas.** Verona, Museum Nr. 298. Leinwand. 1,40 × 1,63. Aus dem Konvent von S. Chiara. Im Hintergrund l. Himmelfahrt Christi, r. Ausgießung des hl. Geistes. Vgl. Trecca, p. 41. — Phot. Anderson, Stödtner.

Zwar findet man den Christus in einer ganz ähnlichen Stellung wie den Raffael im Fresko in S. Maria in Organo: die farbigen Merkmale jedoch zeigen einen bedeutenden Fortschritt. Entscheidende Entwicklung zur malerischen Gesamtauffassung: die Gruppe wird von einer braunen Mauermasse zusammengehalten. Vor diesem Hintergrund verliert ein Rot und Weiß den bunten, kontrastreichen Charakter früherer Werke. — Die Nische deutet schon auf einen ähnlichen Gedanken, der in der Madonna Nr. 19 wiederkehrt. Letzte Reminiszenzen an Mantegnas Spätwerk im Gewand des Christus.

17. 1519 **Madonna mit Kind und Engel.** Halbfiguren. Frankfurt, Städelsches Institut Nr. 49B. Leinwand. 0,71 × 0,59. Unklare Bezeichnung erhalten. 1890 in Köln aus der Versteigerung der Ropp'schen Sammlung erworben. Vgl. Katalog 1900, p. 67. — Phot. Bruckmann.

Nach dem Stil des Bildes ist die Lesung der kärglichen Inschriftreste als 1519 richtig erkannt worden. In der farbigen Anordnung des roten Marienkleides und des blauen, auf der Innenseite orangefarbenen Überwurfs, des in tiefes Grün gekleideten Engels und des hellblauen Tuches über den Beinen des Christus — alles vor einem dunkelfarbigen Hintergrund — erkennt man Cavazzolas spätere Manier. Hinzu kommen die vorherrschend rotbraunen Schatten der Haut und die Beschattung der Augenpartien. Der Typus der Madonna erinnert außerordentlich an den von 1522. — Über die Komposition, nach deren Charakter allein schon die richtige Datierung des Bildes möglich wäre, vgl. p. 189.

18. **Bildnis der Julia Trivulzio.** Halbfigur. Mailand. Privatbesitz: Marchesa Trotti-Belgioioso. Gez. „Iulia Triwl. Theodori. Francie Marescal. unica. filia Frans. Triwl Marchis. viglevani Nicolai Co. Musochi. filjj. uxor."

Das Bild, das ich leider nicht zu Gesicht bekam, soll besonders farbige Qualitäten in der Behandlung des weißseidenen Kleides haben. Der breite, malerische Strich scheint mir über die Frankfurter Madonna hinauszugehen. Gambas Datum 1518 ist vielleicht ein wenig zu früh gegriffen.

19. **Madonna mit Kind und Täufer.** Halbfiguren. Verona, Museum Nr. 85. Leinwand. 0,72 × 0,60. Gez. Paulus-Morandus-V. P. Echtheit der Signierung ohne Grund angezweifelt. Aus Samml. Bernasconi. Vgl. Trecca, p. 43. Man findet das Bild fast genau wiederholt in der „Liebe" aus dem Tugendreigen des folgenden Bildes. — Phot. Anderson 12417.

Der Zusammenhang mit dem Bild von 1522 gibt einen Anhalt für die Datierung. Die Übereinstimmung der Stücke geht wahrscheinlich auf eine gemeinsame Vorzeichnung zurück, da weder jene Allegorie noch unsere Madonna Charakteristika einer Kopie aufweisen und die Übereinstimmung keine vollkommene ist. — In allen Teilen drückt sich der späte Charakter aus: man beachte den Kopftypus mit dem spitzen Kinn, die breite Faltengebung und vor allem den braunen Grundton des Ganzen. (Die braune Untermalung ist stellenweise sichtbar.) Die tiefen Schatten spielen ins Rot-Braune, die Oberfläche ist völlig von der Glätte befreit. Kontur und Binnenzeichnung befinden sich in Auflösung.

20. 1522 **Madonna mit Heiligen.** Verona, Museum Nr. 335. Leinwand. 4,40 × 2,67. Gez. 1522. Vgl. Trecca, p. 38—40. Früher Morone genannt. Seit dal Pozzo, p. 35: Cavazzola. Der Tradition nach blieb das Werk bei Morandos Tod unvollendet (Vasari p. 317). — Maffei berichtet, Morone habe es zu Ende gemalt. — Dargestellt sind: Madonna mit Kind in Wolken zwischen Franz von Assisi (r.) und Antonius von Padua (l.). Die drei theologischen und die vier Kardinaltugenden umgeben sie. Auf der Erde stehen sechs Heilige des Franziskanerordens, drei zu drei auf jeder Bildhälfte. Links: Elisabeth, Bonaventura, König Ludwig; rechts: Elzearus, Bischof Ludwig, Ivo. In der Mitte Halbfigur der Stifterin, Catarina da Sacco. — Abgeb. Biadego, Verona, p. 117. — Phot. Anderson 12427.

Über den Zwiespalt der Komposition wurde oben gesprochen. — Vor allem edel sind die Heiligenköpfe in der unteren Bildhälfte. Hier findet man den bedeutendsten und reinsten Ausdruck, den diese Zeit in Verona hervorgebracht hat. Die Behandlung geht ins Breite im Volumen der Personen und in der Anordnung der Gewänder. Hier und da erkennt man noch Reste der kleinlichen Manier der mittleren Zeit. Der prinzipielle Gegensatz zu dem Hauptstück der vorhergehenden Periode besteht in der Ausschaltung der farbigen Kontraste, der Glanzlichter und aller Effekte. Ein bräunlicher Gesamtton be-

herrscht das Ganze. Je drei Gestalten sind von dem Hintergrund zusammengehalten, wobei die ganze rechte Bildhälfte heller gestimmt ist. Nur an wenigen Stellen bricht noch die alte Liebe zur Buntheit durch. Ich möchte die Tradition, Cavazzola habe das Bild unvollendet hinterlassen, nicht von der Hand weisen. Man findet in den Tugenden grobe Verzeichnungen, die so gar nicht zu den Heiligen unten passen, ferner ein brandiges Rot, das ich aus Cavazzolas Farbskala sonst nicht kenne. (Nur im Engel des Frankfurter Bildes sieht man ähnliche Farben.)

21. Männerbildnis. Halbfigur. Dresden Nr. 201. Leinwand. 0,93 × 0,75. Früher im Besitz der Familie degli Emili in Verona; 1875 in London erworben. Der Dargestellte ist Joanis Emilius (aus der Familie Megli) von Verona, Jurist und Protonotarius apostolicus. Darüber Kohler in Monatshefte f. Kw. 1916, p. 62. Vgl. Katalog 1902, p. 98 (1912, p. 28). — Abgeb. bei Kohler und im Katalog (1902), p. 86. — Phot. Braun 20232, Bruckmann 201, Hanfstängl.

Das Werk kann als der letzte und reifste Ausdruck von Cavazzolas Kunst gelten. Ausdruck, Bewegung und Farbe zeigen den großen Beruhigungsprozeß der letzten Jahre. Das Bildnis führt in mancher Beziehung über das große Altarbild hinaus: man vergleiche allein die Entwicklung zum Malerischen an dem Brokatstoff des Ärmels mit denen des König Ludwig (Nr. 20, dritte Gestalt links).

Schlecht erhaltene Werke.

22. 1520 Fresko des Raffael und Tobias. Verona, S. Eufemia, außen über der Tür der Canonica in Via S. Eufemia. Von der Arbeit sind nur schwache Spuren erhalten. Vgl. den Stich bei Aleardi (Taf. XXII). Zannandreis (p. 96) konnte die Jahreszahl noch lesen. Nach Vasari V, 315 Amn. gez.: Societas Angeli Rafaeli Fecit Fieri 1520.

23. Fresko der Sibylle mit Augustus. Verona. Via del Paradiso Nr. 29. Vasari berichtet: „opera assai bella per delle prime che fece Paolo". Seitdem galt es — fraglich ob mit Recht — als Frühwerk. Persico II, p. 36 fügt ein Opfer Isaaks an der gleichen Fassade als von Cavazzolas Hand stammend hinzu. Danach Milanesi p. 314 Anm. III und Berenson. Vgl. Aleardi Taf. VII. — Von den Fresken sind nur wenig Reste zu erkennen.

Unsichere Werke.

24 u. 25. Hl. Franz predigend. Zwei Versionen: 1. Verona, Museum Nr. 101. Tafel. 0,38 × 0,76. Aus Casa Emilei in die Samml. Bernasconi; von dort ins Museum. 2. Budapest, Gemäldegalerie Nr. 164. Tafel. 0,42 × 0,77. 1895 in Mailand erworben.

Trecca p. 44 bezeichnet das Veroneser Bild als Domenico Morone. Ebenso Térey, p. 101, bei dem Budapester Stück (nach Angabe des Budapester Katalogs auch von Bode für Domenico Morone gehalten). Bernardini nennt es Francesco M. Ich schließe mich Berenson und Gamba an, die in diesem Zusammenhang Morones Namen nicht erwähnen. Berenson schreibt das Budapester Bild dem Cavazzola zu, das Veroneser läßt er unerwähnt. Nach Gamba würde man hier vielleicht einen Teil der verloren gegangenen Predella des großen Altarbilds von 1522 wiedererkennen. Die Entscheidung, ob das Predellstück mit Sicherheit dem Cavazzola zu geben ist, und welches der beiden übereinstimmenden Bildchen das Original darstellt, kann — ohne das Stück in Budapest zu kennen — hier nicht gefällt werden.

26. Männerbildnis. Halbfigur. Vicenza, Museum Nr. 86. Leinwand. 0,50 × 0,60. Das Bild ist sehr verdorben und so kräftig gereinigt, daß die Farben ihren ursprünglichen Charakter völlig verloren haben. Gamba bezeichnet das Bild als armselige Raffaeleske Imitation. Hier täuschte gewiß der Zustand der Erhaltung. (Von Fiocco sicher fälschlich dem Torbido zugeschrieben.)

Bei den starken Schäden wird man das Bild nie mit völliger Sicherheit bestimmen können. Dennoch scheint mir der Name Cavazzola nicht zu Unrecht genannt zu werden. Die Ähnlichkeit mit dem Dresdner Bild ist in den allgemeinen Zügen sehr stark. In Einzelheiten verweisen wir auf die etwas vorgeschobene Mundpartie, die sich öfters bei C. wiederholt, besonders im Gattamelata; ferner auf die rechte Hand dort, die Rechte des Dresdner Stückes und die Linke des Bildes in Bergamo. Die Kreuzung der Arme und die etwas unsichere Haltung des Kopfes sind Züge Cavazzolas. Ein am Ärmel erhaltenes Grün paßt in seine Farbskala.

27. Johannes der Täufer. Budapest, Gemäldegalerie Nr. 135. Leinwand. 1,29 × 1,76. 1894 in Venedig erworben: erwähnt bei Crowe p. 537 Anm. als in der Samml. des Dr. G. Bresciani befindlich.

Vorher Bernasconi: bei den Erben des Advokaten Malenza. — Vgl. Katalog, p. 192 m. Abb. Nach Frizzoni, Lederer und Bode nicht Cavazzola. Bei Berenson unerwähnt.

Im Vordergrund Johannes mit Stifter, im Hintergrund Taufe und Predigt in der Wüste. Vgl. Aleardi Taf. II. — Phot. Bard, Hanfstängl.

Eine zutreffende Entscheidung kann ohne die Kenntnis des Originals nicht gefällt werden.

Verschollene Werke.

28. Verlobung Katarinas. Bei dal Persico I, p. 227 genannt bei der Aufzählung der Bilder, die in die zukünftige Pinakothek kommen sollen. Ebenso im Elenco dei pezzi di pittura e stampe in Mad. Ver. I (1907), p. 208.

29. Rochus, Antonius, Chiara, Bernhard, Hiob, Marter Sebastians, Taufe Christi. Sieben Tafeln in der Galerie Sambonifacio von dal Persico erwähnt (II, 33). Wenn man die Aufzeichnungen Persicos als unkorrekt annehmen will, ließen sich die ersten sechs Stücke identifizieren mit Nr. 135 des Museums: heute als Morone erkannt (Nr. 17).

Fälschlich Cavazzola zugeschriebene Arbeiten.

30. Hl. Antonius. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli Nr. 579. Tafel. 0,95 × 0,59. Katalog von 1911, p. 77. Berenson, Rass. d'Arte IV (1904), p. 185 bezeichnet das Bild zusammen mit dem folgenden (Nr. 31) als Cavazzola, führt es aber bereits in North It. P. als Girolamo auf. Frizzoni in Rass. d'Arte V, p. 57 spricht es, der Ansicht Gambas folgend, dem C. ab. Dagegen erklärt er das Bild in der Rass. d'Arte XII, p. 121 von neuem als Cavazzola.

31. Eine Heilige. Miserden Park. Cirencester, bei W. A. Leatham. Gegenstück zum Antonius. Als solches erkannt von Berenson (R. d'A. 1904, p. 185). In N. It. P. als Girolamo (vgl. oben). H. Cook, Burlington Mag. I, p. 186 gibt das Bild Luini. Beltrami (Luini, 1911 p. 591) hätte diese Zuschreibung für angängig befunden, wenn nicht in dem Antonius ein unvereinbares Gegenstück existierte. — Abb. beider Bilder bei Beltrami p. 590; Rass. d'Arte 1912, p. 121/22. — Die Heilige ferner im Burl. Mag. — Antonius phot. Anderson 11178. — Das Bild des Antonius (und somit wohl auch das der Heiligen) kann vorläufig nur als Veroneser Schule um 1520 angesetzt werden. Weder erkennen wir hier Morandos, noch Girolamos oder Morones Hand.

32. Paulus mit Heiligen und Anbetern. Verona, S. Anastasia. Rechter Kreuzarm (früher Sakristei) Leinwand. 2,44 × 1,63. Nach Berenson und Gamba: Francesco Morone; nach Morelli: Michele da Verona. Bei den meisten Autoren, vor allem älteren Datums, jedoch Cavazzola genannt. (Vgl. den Stich bei Aleardi, Taf. XI.)

Ich halte das Bild für eine späte Imitation, das sich aus Reminiszenzen einer ganzen Anzahl von Meistern zusammensetzt. Schon Crowe war der „außerordentlich feine und schlanke Figurenbau" aufgefallen.

33. Fresko eines kreuztragenden Christus mit Mönch. Verona, S. Bernardino. Lünettenfüllung über der kleinen Tür der Kirche rechts. Nach Berenson: Cavazzola. Jedoch übermalt. — Das Fresko entspricht aber weder im Ausdruck noch in den Bewegungen Cavazzolas Art. Besonders nach dem farbigen Charakter zu urteilen, dürfte es mindestens ein halbes Jahrhundert später entstanden sein.

34. Hl. Giustina. Budapest. Samml. Lederer. Von Gamba und Bernardini (Arte IX, p. 98) mit Recht aus dem Oeuvre Cavazzolas gestrichen.

35. Madonna mit Kind und zwei Heiligen. Englewood (S. U. A.). Samml. Platt. Von Breck in Rass. d'Arte 1910, p. 146 als Cavazzola publiziert. Eine Kritik Gambas in Mad. Ver. V (1911), p. 57 hat das Bild bereits aus der Veroneser Schule verwiesen.

36. Moses und Volk. Verona, Museum Nr. 132. Tafel 0,18 × 0,30. Vgl. Trecca p. 44. Wie sich aus einem Vergleich dieses oft Cavazzola genannten Stückes mit Carotos kleinen Bildern in Bergamo bestätigt, ist Berensons Zuschreibung auf Caroto richtig.

37. Madonna mit Kind. Halbfigur. Im Besitze des Conte Murari in Verona befindet sich eine kleine Tafel der Madonna mit dem Kinde, die im weiteren Zusammenhang mit Cavazzola genannt werden muß.

Zu erwähnen bleiben einige Zuschreibungen, über die ich keine Auskunft zu geben vermag:

1. Madonna m. hl. Franz in Chartres (Nr. 86). Vgl. Berenson p. 192.

2. Madonna beim Graf Serristori, Florenz. Vgl. Berenson, p. 192.

3. Männliches Porträt des Rudolfinums zu Prag (Nr. 486. Im Katalog des Rudolfinums mit ? versehen).

4. Porträt eines Musikers. Von Reinach, Tableaux inédits ou peu connus tirés de Collections Françaises 1906, p. 52/3 (Taf. 42) als in der Samml. Richtenberger befindlich erwähnt. Von M. Duelberg wird der Name Cavazzola geltend gemacht. Bisher zugeschr. Lorenzo Lotto u. Sebast. del Piombo.

5. Tod und Grabtragung Mariä. Zwei Tafeln 0,68 × 0,70. a) Maria sterbend von den Aposteln umgeben. b) Die aufgebahrte Leiche von den Aposteln davongetragen. Ehem. Coll. Guggenheim. Vgl. Catalogue de la Collection de M. le Comm. Guggenheim, Venise. München, Helbing 1913, p. 45, Nr. 826, Taf. 26.

6. The Astronomer. Ehem. Samml. Graham (England). 1886 versteigert. Vgl. Redford, Art. Sales, 1888, II, p. 241.

7. Frauenporträt. Ehem. Samml. Meazza. 1884 in Mailand versteigert. Vgl. S. Reinach, Répertoire de peintures 1905. I, p. 56.

LITERATURVERZEICHNIS.

ALLGEMEINES.

1. Quellen.

Vasari (ed. Milanesi), Le vite . . ., Firenze, 1880, V, p. 307ff.

Pozzo, Bartolomeo dal, Le vite de pittori, degli scultori, et architetti veronesi raccolte da varj Autori stampati, e manuscritti, e da altre particolari memorie. Verona, G. Berno, 1718.

Maffei, Verona Illustrata. Parte III, p. 255ff. Verona 1732.

Compendio della Verona illustrata principalmente ad uso de'forestieri. Verona 1795. Parte II.

Biancolini, Notizie storiche delle chiese di Verona. Verona 1749—56.

Avena, A., L'istituzione del Museo Civico die Verona (Cronista artistica degli anni 1797—1855). In: Madonna Verona I (1907), p. 73—86, 109—119, 178—226.

Caliari, Gabinetto di quadri . . . esistenti in Verona presso il Sig. Albarelli. Verona 1815. Bibliot. Com. Verona MS. 1847.

Persico, G. B. dal, Descrizione di Verona e della sua provincia. 2 Teile. Verona 1820.

Zannandreis, Diego, Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego. Verona 1891, p. 59, 84—91, 95—98.

Zancon, Gaetano, Raccolta di N. 60 Stampe delle più celebri Pitture di Verona. Delineate e incise da G. Z. Verona.

Bennassuti, G., Verona colla sua provincia descritta al forestiere . . . Verona 1842 (I. Aufl. 1825).

Nanin, Disegni di varie di pinture a fresco che son in Verona. Verona 1864.

Mazzi, Attilio, Gli estimi e le anagrafi inedite dei pittori veronesi del secolo XV. In: Madonna Verona VI (1912), p. 43—60.

2. Neuere Literatur.

Lanzi, L., Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII sec. 6 ed. Milano 1823. Vol. III, p. 68/9, 176.

Bernasconi, C., Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese. Verona 1864. p. 238ff., 274—282, 289—91, 404—449.

Crowe & Cawalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsch von Jordan. Leipzig 1873. V, p. 474—547.

— A History of Painting in North Italy. Neuausgabe Borenius. London 1912. Vol. II, p. 194ff., vol. III, p. 504ff.

Lermolieff, Kunstkritische Studien. Die Galerie zu Berlin. 1893. p. 101ff.
Bernardini, La collezione dei quadri nel Museo Civico di Verona. In: Bollettino etc. del Ministero della Pubblica Istruzione XXIX, 2. (1902), p. 1375—1394.
Kristeller, P., Andrea Mantegna. Berlin und Leipzig 1902.
Biermann, G., Verona. Leipzig 1904. (Berühmte Kunststätten Nr. 25.) p. 114—125, 137—143.
Roser & Peyre, Padoue et Verone. Paris 1907.
Berenson, B., North Italian Painters of the Renaissance. London 1907. p. 73—79, 192/93, 240/41, 266/69.
Richter, J. P., A descriptive catalogue of old masters of the Italian school belonging to H. W. Cannon. Doccia. Fiesole. Florenz 1907. p. 12.
Biadego, G., Verona. (Collezione di monografie illustrate. Serie Ia, 45.) Bergamo 1909.
Simeoni, L., Verona. Guida storico artistica della città e provincia. Verona 1909.
Burckhardt, J., Der Cicerone. 10. Aufl. Leipzig 1910. Bd. III, p. 783—787.
Frizzoni, G., Arte Italiana del Rinascimento. Milano 1911. p. 304/08.
Avena, A., Arte retrospettiva. In: Emporium XXXVI. 1912. p. 338/56.
Tua, P. M., Per un elenco delle opere pittoriche della scuola veronese prima di Paolo. In: Madonna Verona VI (1912), p. 29ff., 100ff., 154ff.
Fiocco, G., Appunti d'arte veronese. In: Madonna Verona VII (1913), p. 124ff.
Tea, E., Note sulla scuola pittorica veronese. In: Madonna Verona VIII (1914), p. 61—67.
Gerola, Gli oggetti d'arte melle chiese parrocchiali di Verona sulla sinistra dell' Adige. In: Mad. Ver. VIII (1914), p. 89ff., 189ff., XI (1917), p. 53ff.
Venturi, A., Storia dell'arte Italiana. VII, 3 (Mailand 1914), p. 458ff.; VII, 4 (Mailand 1915), p. 781—93, 811—14.
Gerola, G., Opere perdute di pittori veronesi. In: Madonna Verona XI, 1917, p. 97—113.
Bercken, E. v. d., Malerei der Renaissance in Oberitalien (Handb. d. Kunstw. 1927) S. 140ff., 227ff.

SPEZIALLITERATUR.

1. Domenico Morone.

Bode, Schule von Verona. Madonnenbilder von Domenico u. Fr. Morone. In: Jahrb. d. k. Pr. Kunsts. VIII (1887), p. 120/22.
Frizzoni, G., La Galleria Tadini in Lovere. In: Emporium XVII (1903), p. 351.
Biadego, La Cappella di S. Biagio nella chiesa di S. Nazaro e Celso. In: Nuovo Archivio Veneto XI, 2 (1906), p. 110ff.
Venturi, L., Le origine della pittura veneziana 1300—1500. Venezia 1907. p. 34.
Simeoni, L., Il fondatore della Biblioteca di S. Bernardino di Verona. In: Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura . . . di Verona, ser. IV, vol. VII, p. 301 (Verona 1907).
Fabriczy, C. v., Veroneser Bilder der Galerie zu Stuttgart. In: Madonna Verona I (1907), p. 10.
Simeoni, L., Gli affreschi di Domenico Morone nella chiesetta del Paladon. In: Madonna Verona III (1909), p. 67—71.
Golubew, V., Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis. Brüssel. Teil I, 1912; Teil II, 1908.
Borenius, Tr., The painters of Vicenza 1480—1550. London 1909. p. 100.
Dal-Gal, P. N., Un pittore veronese del Quattrocento. Domenico Morone e i suoi affreschi nel chiostro di S. Bernardino in Verona. Roma 1909. 63 S.
Gerola, Questioni storiche d'arte veronese. In: Mad. Ver. III (1909), p. 33, 104—113.
Gronau, Die Künstlerfamilie Bellini. 1909 (Künstlermonographien 96). p. 50.
Suida, W., Studien zur lombardischen Malerei des XV. Jahrh. In: Monatsh. f. Kunstw. II (1909), S. 484ff.
Molmenti, P., Il quadro di Domenico Morone della Galleria Crespi. In: Bollett. d'Arte 1913, p. 464/65.
Hancke, E., Das Museum Jacquemart-André. In: Kunst und Künstler XII (1914), p. 627.
Testi, L., La storia della pittura veneziana. Bergamo 1915. Vol. II, p. 272/74.

Schubring, P., Cassoni. Leipzig 1916. Textbd. p. 371/72. Taf. 143/44.
Berenson, B., Nove pitture in cerca di un' attribuzione. In: Dedalo V (1924/5), p. 601ff. (Mit zahlreichen Neubestimmungen, zu denen in Teil II dieser Arbeit nicht mehr Stellung genommen werden konnte.)

2. Francesco Morone.

Aleardo-Muttoni vgl. Cavazzola. Taf. V, VIa und VId, VIII.
Cipolla, Il testamento di Fr. Morone. In: Archivio Veneto XXIII, 1 (1882), p. 213/216.
Frizzoni, Alcuni appunti critici intorno alla Galleria di Verona. In: Rassegna d'Arte IV (1904), p. 33.
Alvasini, A., La cappella Pompei. In: Madonna Fedele 1905.
Gamba, Paolo Morando . . . vgl. Cavazzola, p. 38.
Borenius, T., The painters of Vicenza, vgl. Dom. Morone, p. 171/72.
Canossa, L., Sulle antiche portelle di S. Maria in Organo. In: Madonna Verona VII (1913), p. 183—185.

3. Girolamo dai Libri.

Waagen, Treasures of Art in Great Britain. London 1854. Vol. III, p. 296.
Lermolieff, Die Galerien zu Berlin und Dresden. Leipzig 1891. p. 165.
Venturi, A., Nuovi quadri del Correggio. In: L'Arte IV (1901), p. 315.
Biadego, La cappella di S. Biagio . . . vgl. Dom. M.
Gerola, La badia di S. Maria in Organo. Verona 1911.
Canossa, L. di, La famiglia dai Libri. In: Atti e Memoire dell' Accademia d'agricoltura scienze lettere arti e commercio in Verona. Ser. IV, vol. XII (1912), p. 85ff.
Gerola, Le antiche pale die S. Maria in Organo. Bergamo 1913.
Sgulmero, Il trino-trittico di S. Maria della Scala in Verona. Verona 1915 (Nozze Simeoni-Colpi).

4. Cavazzola.

Aleardi-Muttoni, Di Paolo Morando. Verona 1853.
Cook, H., Three unpublished Italian portraits. In: The Burlington Magazin I (1903), p. 185/86.
Berenson, B., Cavazzola. In: Rassegna d'Arte IV (1904), p. 158.
Justi, L., Giorgione. Berlin 1908. I, p. 213/13; II, Abb. 52.
Gamba, C., Paolo Morando detto il Cavazzola. In: Rassegna d'Arte V (1905), p. 33—40.
Frizzoni, G., A proposito del Cavazzola, Veronese. Lettera aperta al Conte Carlo Gamba. In: Rassegna d'Arte V (1905), p. 56/58.
Bernardini, G., La quadreria Sandor Lederer à Buda-Pest. In: L'Arte IX (1906), p. 98.
Biadego, La cappella di S. Biagio . . . vgl. Dom. M.
Reinach, S., Tableaux inédits ou peu connus tirés de Collections Françaises. Paris 1906. p. 52/53.
Breck, J., Un dipinto del Cavazzola. In: Rassegna d'Arte X (1910), p. 146. (Dazu Kritik in: Madonna Verona V (1911), p. 57/58.)
Beltrami, L., Luini. Milano 1911. p. 590.
Frizzoni, G., Una nuova perla nel Gabinetto dei Veneti del Museo Poldi-Pezzoli a Milano. In: Rassegna d'Arte XII (1912), p. 121/22.
Gamba, C., Cavazzola. In: Thieme-Becker. Künstlerlexikon VI (1912), p. 230/31.
Kohler, J., Das Cavazzola-Bild in Dresden. In: Monatsh. f. Kunstw. IX (1916), p. 62/63.

An Sammlungskatalogen, die an den betreffenden Stellen ausführlich zitiert sind, führen wir nur auf:

Trecca, G., Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona. Bergamo 1912.
Avena, A., Catalogo della Esposizione d'arte antica. Museo Civico di Verona 1919—1920. Verona 1919.

TOBIAS WILHELMI UND DIE MAGDEBURGER BAROCKSKULPTUR NACH DEM DREISSIGJÄHRIGEN KRIEGE

Mit 16 Abbildungen auf 4 Tafeln *Von H. A. GRÄBKE*

Die erste Blütezeit der Magdeburger Barockskulptur fand durch die Zerstörung im Jahre 1631 ein jähes Ende. Fast vierzig Jahre vergingen, ehe man in der verarmten Stadt wieder an künstlerische Aufgaben denken konnte. Die erste größere Arbeit, die in Angriff genommen wurde, war der Wiederaufbau der sechs verwüsteten „Stadt- und Pfarrkirchen"; provisorische Bauarbeiten waren hier zwar schon seit dem Friedensschluß im Gange, aber erst um die Mitte der 60er Jahre begann man durch Sammlungen in den protestantischen Gebieten Deutschlands und im befreundeten Ausland die Geldmittel herbeizuschaffen, die für dieses Vorhaben nötig waren, und welche aufzubringen die Bürgerschaft allein nicht imstande war. Alsbald wurde mit den Neubauten angefangen: sie mußten sich auch jetzt noch in bescheidenen Grenzen halten. Das Erhaltene wurde nach Möglichkeit wieder verwendet, für das neu zu Schaffende wählte man gotisierende Formen in enger Anlehnung an die alten Bauten. Es ist erklärlich, daß die Architekturgeschichte an diesen schlichten Bauwerken achtlos vorübergegangen ist; um so weniger war es berechtigt, daß damit auch das umfangreiche bildhauerische Schaffen übergangen wurde, das während der Bautätigkeit sich mit dem Schmuck und der Ausstattung der Kirchen befaßte.

Seit der Zeit Ertles und Dehnes hatten sich allerdings die Bedingungen, unter denen die Künstler tätig waren, wesentlich geändert. Damals arbeiteten mehrere tüchtige Meister an der Weiterentwicklung eines bodenständigen Bildhauerstils; jetzt stellte sich einem einzigen, der der Leiter aller Unternehmungen war, die Aufgabe, wieder an die Kunst des Auslandes anzuknüpfen und die neue Formensprache des reifen Barock auf das heimische Kunsthandwerk zu übertragen.

Dieser Meister war Tobias Wilhelmi. Auf seine umfangreiche Tätigkeit haben Deneke[1]) und Dehio[2]) hingewiesen. Die Leistungen des Bildhauers würdigt Brinckmann in der „Barockskulptur"[3]); er erkennt, daß Wilhelmi der Anreger einer fleißigen Handwerksübung in der Provinz Sachsen war, die bis ins 18. Jahrhundert zu verfolgen ist, und betont vor allem den ausgeprägt flämischen Charakter der Werke des Meisters, nennt ihn sogar einen Niederländer. Dagegen vermutet Deneke, daß Tobias Wilhelmi mit einem in Nordhausen als Sohn eines Bildhauers geborenen und dort erwähnten Tobias Wilhelm identisch sei, der jedoch nirgends als Bildhauer genannt wird. Denekes Ansicht ist nicht sicher begründet; ihm ist eine zuverlässige Nachricht über die Herkunft des Meisters unbekannt geblieben, die aus der Magdeburger Bürgerrolle hervorgeht: dort ist eingetragen, daß im Jahre 1663 „Tobias Wilhelmi, Bildhauer, bürtig von Brandenburg, vor das Bürgermahl zu geben angelobet 12 Thlr."[4]). Wilhelmi war also kein eingesessener Magdeburger, stammte jedoch aus der nahen Umgebung und wohnte in der Stadt, deren Bürgerrechte er genoß. Über sein Leben ist ferner zu ermitteln, daß er am 8. Juli 1665 Maria Lindener, die Tochter eines angesehenen Bürgers, des Zimmermeisters und Brauers Erhard Lindener heiratete[5]). Der Ehe entstammten drei Söhne: Johann Erhardt, Tobias, Heinricus und eine Tochter Maria[6]). Der Schwiegervater war kein gewöhnlicher Handwerker, sondern ein Unternehmer, der schon vor Wilhelmi bei Reparationsbauten tätig war. Für ihn ist gleichfalls eine leitende Stellung bei einem Neubau bezeugt: er übernahm 1668 den Auftrag des Neubaus der fast gänzlich zerstörten Katharinenkirche und vergab selbständig die Arbeiten an die Handwerker der einzelnen

[1]) Günther Deneke, Magdeburger Bildhauer der Hochrenaissance und des Barock, Diss. Halle 1911, und Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, 1910, S. 345.

[2]) Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. 5, S. 337: „Durchgehend unter der Leitung des T. W."

[3]) Handbuch der Kunstwissenschaft, Abt. 16, S. 368.

[4]) Bürgerrolle der Altstadt Magdeburg 1632—1670, S. 183 (im Stadtarchiv Magdeburg).

[5]) Proclamationes civium et incolarum Magdeburgensium 1656—1683, S. 75, Nr. 42 (im Stadtarchiv).

[6]) Kirchenbuch zu St. Johannis.

Gattungen weiter. Der jüngere Bildhauer scheint sich zunächst eng an seinen Schwiegervater angeschlossen zu haben, indem er an den Arbeiten für die Katharinenkirche teilnahm; später, seit 1670, unterzeichnete er im Namen Lindeners die Zahlungsquittungen für den Bau, trat demnach als Nachfolger an die Stelle des Schwiegervaters, der wahrscheinlich durch sein Alter an weiterer Tätigkeit verhindert wurde.

Diese Art einer Unternehmerstellung ist freilich weder für Wilhelmi, noch für andere Meister bei ferneren Gelegenheiten festzustellen; die weiteren Aufträge wurden einzeln verdungen. Dennoch muß Wilhelmi, da es neben ihm nur eine Reihe unbedeutender, von ihm abhängiger Nachahmer in Magdeburg gab, auch weiterhin die führende Stellung eingenommen und bestimmenden Einfluß auf die Gestaltung der Kirchenräume und ihrer Ausstattung ausgeübt haben. Mit Ausnahme von St. Ulrich[1]) tragen sie sämtlich den gleichen Charakter. Man kann also an Denekes Formulierung festhalten, daß Wilhelmi damals „an der Spitze einer ganzen Anzahl tüchtiger Steinmetzen" stand und die Leitung des Magdeburger Kunstbetriebs innehatte.

Am 5. April 1691 wurde nach einer Eintragung im Johannis-Kirchenbuch „Herr Tobias Wilhelmi, der Bildhauer" begraben. Seine Werkstatt hat offenbar nach seinem Tode ihre Tätigkeit fortgesetzt, wahrscheinlich unter der Leitung seines zweiten Sohnes Tobias. Erst um die Jahrhundertwende ändert sich das Bild: eine andersartige Kunstrichtung dringt ein, und, abgesehen von vereinzelten, geringwertigen Nachzüglern, verschwindet Wilhelmis Stil aus der Magdeburgischen Kunst.

I.

DIE DENKMÄLER IN DER JOHANNISKIRCHE.

Das früheste unter den gesicherten Werken Wilhelmis ist der Altar der Johanniskirche in Magdeburg. Die Wiederherstellung dieser Hauptpfarrkirche der Stadt wurde mit besonderem Eifer betrieben und am schnellsten vollendet: 1664 bis 1669 genehmigte der Rat der Stadt Kollekten für den Bau, der von 1670 bis 1673 ausgeführt wurde[2]).

Die Verdingung des Altars erfolgte laut dem im Archiv der Kirche aufbewahrten Protokollbuch des Kirchenrats am 20. Juni 1669 für die Summe von 220 Thalern an „den Bildhauer". Am 30. Juni legte dieser einen „Abriß" vor, und am gleichen Tage wurde in formeller Weise eine Vorauszahlung von 120 Thalern „für den ihm verdungenen Altar" an „MEISTER TOBIAS WILHELMI, BILDHAUER ALHIER" zu Protokoll gegeben. Der Schreiber hat infolge einer Verwechslung zuerst den Namen des Steinmetzen Heinrich Hörter in das Protokoll gesetzt, ihn dann gestrichen und durch den richtigen ersetzt. Hörter hatte gerade damals gleichzeitig einen „Abriß" für ein — übrigens nie ausgeführtes — Altargeländer aus Stein vorgelegt; daraus ist die Vertauschung der Namen zu erklären.

Nach einem Jahre war die Hauptarbeit getan. Am 24. Juni 1670 berichtet ein Kirchenvater über eine Besichtigung des Altars, die er mit einer Kommission vorgenommen hatte. Es ergab sich dabei, daß Verschiedenes „dem Abriß nach nicht befunden" wurde, und die Frage, ob „dem Bildhauer dieses zur Rede zu setzen oder zu remittieren" sei, wurde bis zum August vertagt, wo man von neuem erwog, „ob die Bilder, so zu dem Altar gefertigt, aufzusetzen und ob man mit der Arbeit des Altars also friedlich sein könne".

Man beschloß nunmehr „die Bilder" (offenbar die Skulpturen) aufzusetzen und den Bildhauer „der Defecte halber" zur Rede zu stellen; in einer Besprechung scheint Wilhelmi die Bedenken der Kommission behoben zu haben; man zahlte ihm am 13. November 1670 den Rest des Honorars, 100 Thaler, und feierte am ersten Advent desselben Jahres die Einweihung der wiederhergestellten Kirche und zugleich des neuen Altars. Die Jahreszahl 1670 als Datum der Vollendung findet sich auch im obersten Giebelfelde des Altars.

Der neue Hochaltar erhebt sich an der Stelle des alten im Chor der geräumigen, dreischiffigen Halle

[1]) Die Ulrichskirche wurde schon 1658 ohne die Gewölbe wiederaufgebaut. Die Gewölbe baute Heinrich Harden 1670. Die Kanzel stammt aus der Zeit vor Wilhelmi, der Altar wurde erst 1702 errichtet (jetzt abgebrochen). Vgl. Joh. Vulpius, Magnificentia Parthenopolitana, Magdeburg 1702, 47 ff. und Gengenbach, Stadt Magdeburg . . ., Magdeburg 1678.

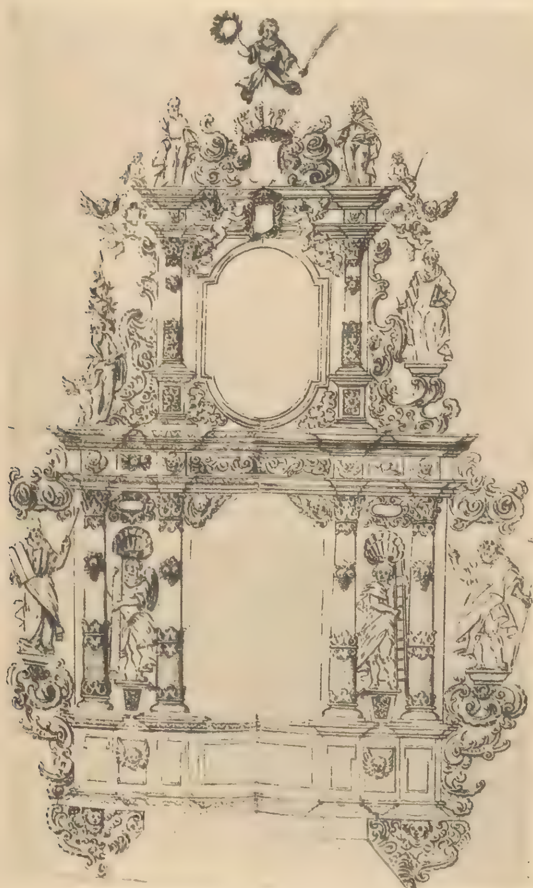
[2]) Vgl. Gengenbach, a. a. O., S. 26. — Der Schlußstein des Chorgewölbes trägt das Datum 1669.



Altar der Johanniskirche, Magdeburg



Kanzeldecke, Johanniskirche, Magdeburg



Altarentwurf, Gr. Salze



Kanzel der Johanniskirche, Magdeburg

als vornehmstes Ausstattungsstück des Raums und Zielpunkt für den Blick des vom Westen Eintretenden. Der hölzerne Aufbau ist etwa 14,6 m hoch und 6 m breit; die ursprüngliche Fassung ist leider durch einen modernen braunen Ölfarbenanstrich verloren gegangen.

Ein breiter Sockel hinter der Mensa, mit dieser in gleicher Höhe abschließend, bildet die Grundlage des Altars; darauf ruht ein zweiter, etwas schmalerer Sockel, entsprechend der Predella mittelalterlicher Schreine, mit vortretenden Postamenten für die Säulen des Hauptgeschosses, und einem Gemälde des Abendmahls in dem breiten Mittelteil. Auf diesem Unterbau steht das Hauptgeschoß, das zwischen zwei schlanken, glatten Säulen korinthischer Ordnung und zwei Pilastern ein Gemälde der Kreuzigung enthält; der Rundbogen des Mittelfeldes schneidet tief in das Gebälk ein, das über den Säulen verkröpft ist und zwei steile Giebelansätze trägt, durch welche die Bewegung bis zum oberen Aufzug emporgeführt wird. Dieser ruht auf einer hinter den Giebeln aufsteigenden, attikaartigen Rückwand, ist quadratisch und entspricht in der Breite gerade der Giebelöffnung. Er ist zarter im Relief als das Hauptgeschoß und enthält ein von zwei flachen Pilastern eingefaßtes kreisrundes Gemälde der Auferstehung Christi, das von geradem Gebälk mit einem geschlossenen Segmentbogengiebel überdeckt wird. Zwei Freifiguren des Petrus und Paulus begleiten den oberen Aufzug als Ausklang der Säulen des Hauptgeschosses. Ein großer Strahlenkranz krönt den Aufbau.

Der Altar von St. Johannis ist nicht nur das früheste kirchliche Ausstattungsstück von Wilhelmi, sondern zugleich auch das erste größere Denkmal des in Magdeburg eindringenden neuen Stils. Den Fortschritt Wilhelmis gegenüber dem, was er vorfand, zeigt deutlich ein Vergleich mit dem Altar des Magdeburger Bildhauers Gottfried Giegas in Groß-Salze, der 1664—65 errichtet wurde. Das tiefe Niveau des damaligen Magdeburger Kunsthandwerks ersieht man aus der Notwendigkeit, daß ein auswärtiger Kollege, Wilhelm Schorigus aus Braunschweig, den ursprünglichen Entwurf korrigieren und wesentliche Teile der figürlichen und ornamentalen Dekoration liefern mußte[1]). Dieser Altar hält an dem noch damals weit verbreiteten Typus der Renaissance fest: auf der Mensa erhebt sich freistehend ein Retabel mit der ursprünglich vom Hängeepitaph entlehnten Form des nach unten sich verjüngenden Fußes, der dem breit ausladenden Aufbau nur einen schmalen Stützpunkt gewährt. Bei Wilhelmi ist der Altar nicht mehr Einzelobjekt, sondern eine breite, hinter der Mensa aufsteigende Wand. Es handelt sich jedoch nicht um den rein barocken Wandaltar, bei dem der Aufbau mit der Architektur in Verbindung tritt und oft selbständig durch vorgezogene, raumfassende Flügel an der Gestaltung des Raums teilnimmt. Der Johannisaltar ist vielmehr eine klassizistische Rückbildung dieses Typs, er ist durchaus isoliert, als Monument in den Raum gestellt und ganz flächig behandelt. Allein durch sorgfältige Wahl der Proportionen und zurückhaltende Formensprache ist es Wilhelmi gelungen, seinen Aufbau mit der gotisierenden Architektur in Einklang zu bringen.

Gegenüber Giegas zeigt sich Wilhelmi auch in der Disposition der einzelnen Geschosse fortschrittlich: er strebt nach engerem Zusammenschluß der Teile, läßt sie auseinander hervorwachsen; er verleiht dem Hauptgeschoß bedeutendes Übergewicht und beschränkt sich in seiner Ausgestaltung auf ein einziges Motiv, während Giegas an der Teilung in drei Felder festhält, einem Schema, das auf den gotischen Flügelaltar zurückgeht.

Trotz seiner fortschrittlichen Gesinnung schafft Wilhelmi nicht einen eigentlichen Barockaltar; gerade die Eigenschaften fehlen, die speziell die norddeutschen Barockaltäre kennzeichnen: der Aufbau ist streng architektonisch. Der Meister vermeidet die überladene Fülle, den malerisch-dekorativen Effekt gewundener Säulen, geschweifter oder verdoppelter Giebel und riesiger, über die Grenzen des Aufbaus wuchernder Seitenwangen. Statt dessen herrscht die geschlossene Form, der streng begrenzende Umriß und die regelmäßige Umrahmung der Felder durch Rechteck, Kreis, Halbkreis. In dieser Zurückhaltung kommt ein Vorzug zur Geltung, der auch die späteren Werke Wilhelmis auszeichnet: Schlankheit, Eleganz aller Formen und Ausgeglichenheit der Proportionen.

Mit den maßvollen Formen des Aufbaus harmoniert die Ornamentik. Wilhelmi bereitet der Herrschaft des Knorpelstils ein Ende. Naturalistische, festlich schmückende Elemente erhalten den

[1]) Vgl. Stadtarchiv Groß-Salze, I. J. 56. Dort auch eine Entwurfzeichnung des Giegas und eine bessere, in der man wohl die Korrektur des Braunschweigers erblicken darf. Über die Daten vgl. F. O. Müller, Gesch.-Bl. 1879, S. 57ff. und O. Raack, Die Kirche und Gemeinde Johannis des Täufers zu Groß-Salze, Magdeburg 1902, S. 35.

Vorzug unter den ornamentalen Motiven. Zugleich mit dem Material wird die Methode der Dekoration reorganisiert. In Groß-Salze überwuchert das Knorpelwerk spielerisch den ganzen Aufbau, ersetzt sogar selbständig Giebel und Konsolen; — Wilhelmi verwendet das Ornament nur unter strenger Wahrung der tektonischen Grenzen, als Füllung, Fries und Rahmung. Tragende Glieder, wie Säulen und Pilaster bleiben frei von jedem Beiwerk. Reichen Schmuck weiß er durch die Nachbarschaft zu leeren Flächen hervorzuheben; so wirken seine Festons, Gehänge, vor allem die schöne Girlande der Attika, ruhig und großzügig. Ein Rest des Knorpelornamentes findet sich allerdings auch bei Wilhelmi in dem am Scheitelpunkt des Mittelfeldes über das Gebälk greifenden Bügel, einer Umformung des aus dem Florisstil stammenden Rollwerkbügels[1]). Es ist jedoch nicht mehr die weiche, fließende Masse des Dehneschen Knorpelstoffes, sondern ein Gebilde von präziserer Form: dünne, kurvig gebogene Bügel, deren blattartige Ausläufer schon die Wendung zu einem neuen Ornamentmaterial bekunden. Das ausgebildete Akanthusblatt des auf den Knorpelstil folgenden „Laubwerks" findet sich nur an den Kapitellen. Ebenso wie Wilhelmi das willkürliche Linienspiel des Knorpelwerks ablehnt, vermeidet er die eigenwillig bewegten, schweren Rankenwellen des Akanthusstils, bei denen gleichfalls die kurvige Linie zum eigentlichen ornamentalen Motiv erhoben wird. Durch diese Beschränkung gewinnt seine Ornamentik selbständigen Charakter.

Die Einzelformen sind technisch vorzüglich behandelt. Die ganze Umrahmung des Hauptfeldes, eine breite Rebenranke, ist unterhöhlt gearbeitet. Überall werden die Formen plastisch aus der Fläche herausgehoben; besonders präzis gezeichnet sind die festonartigen Kompositionen von Tüchern und Früchten im oberen Aufzug. In den Hauptfeldern läßt Wilhelmi die ruhigen Flächen der Gemälde wirken und unterbricht den Umriß des Altars nur durch die beiden Figuren neben dem Obergeschoß. Diese sind trotz ihres hohen Standortes mit Sorgfalt behandelt und stehen an Qualität weit über den steifen, leblosen Gestalten des figurenreichen Altars in Groß-Salze. Das Monotone der Standmotive wird verborgen durch die bewegten Mäntel, denen gegenüber auch die Köpfe der Apostel verhältnismäßig unbedeutend erscheinen.

Geflügelte Engelsköpfe füllen die Zwickel des Mittelfeldes aus; sie beleben den Strahlenkranz, den schönen Abschluß, der den strengen Aufbau in freien, lockeren Formen ausklingen läßt. Um den Gottesnamen in seinem Zentrum ballt sich ein Wolkenkreis, der von einer Fülle anmutiger Engelsköpfe in ungezwungener Anordnung besetzt ist; aus den langen Strahlen, die von ihm ausgehen, schauen weitere Köpfe hervor. Der Stern ist trotz seiner Größe — er erreicht die Ausdehnung des oberen Aufzugs — von leichter und ruhiger Wirkung, er unterscheidet sich dadurch vorteilhaft von den üblichen Darstellungen dieses Symbols an den Altären der Zeit. —

Während noch am Altar gearbeitet wurde, verhandelte der Kirchenrat bereits über die Errichtung einer neuen Kanzel. Man erwog zunächst ihren Standort (1670, Apr.), überlegte, ob sie „in der Mitte" anzubringen sei, weil es „dem Altar den Prospekt nicht nehmen und die Leute bey der Kirche erhalten" würde, entschloß sich dann aber doch für den traditionellen und dem Raum allein angemessenen Platz am nordwestlichen Vierungspfeiler. Noch vier Jahre behalf man sich indessen mit einem „verlohrenen" Predigtstuhl. Erst am 13. Dezember 1674 wurde die Angelegenheit wieder aufgenommen. Das Protokoll berichtet: „Weil beliebet, den Bau einer neuen Cantzel vorzunehmen, als hätte Meister Tobias Wilhelmi einige Abrisse gemacht, ob selbige in Augenschein zu nehmen und ein Schluß zu machen, welchen Abriß dieselbe zu verfertigen, und ob einige zu deputiren dieserwegen mit dem Steinmetzen oder Bildhauer zu verhandeln". Es wurde „der Abriß, wovor 500 Thaler gefordert worden, zu geben beliebet, doch daß derselbe mit Blumen und dgl. besser ausgezieret werde". Dem Wunsch nach reicherem Schmuck, in dem sich wohl der derbe volkstümliche Geschmack der Besteller ausspricht, scheint Wilhelmi nachgegeben zu haben, denn einige Tage später, am 17. Dezember 1674, folgt im Protokoll die Eintragung: „Tobias Wilhelmi Bilthauer präsentiret ein Abriß zu der neuen Cantzel, fordert dafür wenn das corpus und Zierath von Steinen und die Decke von Holze 550 Thaler, so aber das corpus von Stein und schwarz gebeizt und die Zierrathen von Alabaster, die Decke von Holz, begehret er 700 Thaler. — Sind mit ihm schlüssig worden auf 650 Thaler, das corpus von Stein und schwarz gebeizet, die Decke von Holze, und setzet er die Cantzel auf seine Kosten, die Kirche aber muß Eisen und Bley dazu anschaffen."

[1]) Ähnliche Formen z. B. am Frankenberger Altar, Goslar (1675).

Noch nachträglich einigte man sich also auf einen kostspieligeren Entwurf, dessen Preis anscheinend die höchste Summe ausmachte, die Wilhelmi jemals erhalten hat.

Der Meister begann sogleich mit der Arbeit; freilich traten im Juli 1675 Stockungen ein: beraten wurde, „wie der Cantzelbau wegen Mangel an Geld zu fördern sei". Der ursprünglich festgesetzte Termin, Advent 1675, konnte nicht eingehalten werden. Erst am 4. April 1676 heißt es: „Der Bau der Cantzel ist durch Gottes Gnade soweit gediehen, daß selbe sollte ehestens aufgesetzet werden." Am folgenden Tage wurde ein Gitter „zur Schonung" bestellt und am 23. April bestimmte die Versammlung, „was vor ein Bild über die Decke oben zwischen denen Pösten hinzusetzen" sei. Am 23. Juli war das Werk vollendet, und auf die Anfrage „ob die Cantzel also zu lassen, wie sie itzo sich befinde, oder der Mahler daran noch zu ändern", enthielten sich die Besteller jeder Kritik und bekundeten damit ihre Zufriedenheit.

Die Kanzel trägt eine Signatur: „Tobias Wilhelmy Bildhauer u. Steinmetz M. Anno 1669." Diese Inschrift mit dem falschen Datum stammt aus späterer Zeit, als man alle schwarzen Sandsteinpartien braun übertünchte. Sieht man von dieser bedauerlichen Übermalung ab, durch die der ursprüngliche Farbcharakter des reinen Schwarz und Weiß verloren ging, so findet man nur wenige, unbedeutende Beschädigungen an der Kanzel.

Das Werk besteht aus dem auf einer lebensgroßen Steinfigur ruhenden Corpus, einer um den Pfeiler zu ihm hinführenden Treppe mit Portal und der dem Grundriß des polygonalen Corpus entsprechenden „Schalldecke" mit laternenartigem Aufsatz.

Diesen in der deutschen Renaissance allgemein gebräuchlichen Typus brauchte Wilhelmi nur von dem Meisterwerk Christoph Kapups, der Magdeburger Domkanzel von 1595, zu übernehmen. Auch bei der weiteren Disposition hält er sich an das Herkommen, indem er die Brüstung der Kanzel und der Treppe durch Säulchen in Felder teilt, in denen — nach einem eben damals auch in der weiteren Umgebung Magdeburgs aufkommenden Schema (Goslar, Frankenberger Kirche, Halberstadt, Andreaskirche) — Nischen für Statuetten Christi und der Apostel Platz haben.

Verrät sich in dieser Anlage der Zusammenhang mit der heimischen Tradition, so bekundet die Ausgestaltung der einzelnen Motive eine fortschrittlichere Schulung Wilhelmis außerhalb des heimatlichen Kunstkreises.

Mit der Figur des Trägers führt Wilhelmi einen völlig neuen Typus ein; Kapup hatte für seinen Kanzelträger eine Paulusfigur gewählt, andere stellten Moses dar oder einen Kirchenpatron, immer eine bestimmte Person — Wilhelmi bildet eine Idealfigur, einen Engel im Jünglingsalter. So ungewöhnlich dieser Vorwurf für Deutschland ist, so häufig findet man ihn in der flämischen Plastik des 17. Jahrhunderts, zwar weniger an Kanzeln, als an Altären und hauptsächlich dem dort so reich ausgebildeten Beichtgestühl[1]). In Löwen (St. Michel) und in Antwerpen (St. Paul, St. Jacques) begegnet man ähnlichen, schlanken, mit langem Gewand bekleideten Karyatiden-Engeln. Wilhelmis Engel unterscheidet sich von den meist ruhig stehenden flämischen Genossen nur durch energische Bewegung. Er trägt die Kanzel auf der Schulter, beugt sich unter dem Gewicht weit nach rechts zur Seite und dreht zugleich den Rumpf in entgegengesetzter Richtung, um mit dem herumgreifenden Arm die Last für die Schulter zu verringern; den Kopf wendet er, wieder in Kontrast zur der Drehung des Körpers, nach rechts und blickt aufwärts. Der Reichtum an gespannter Bewegung erinnert an Figuren einer viel früheren Stilrichtung, des Manierismus.

Wie an den in der Bewegung so viel befangeneren Altarfiguren verdeckt das Gewand mit seinen geschweiften, langgezogenen Falten die Struktur des Körpers. Wilhelmi strebt nach Häufung bewegter Faltenmassen, über das lange Unterkleid legt er einen kürzeren, weiten Rock, den ein verzierter Schurz aus festerem Stoff an den Hüften zusammenhält[2]). So verschleiert der Meister geschickt die überschlanken Proportionen des Unterkörpers. Seine Vorliebe für freies Herausarbeiten aus der Masse bestätigt das schmale, schärpenartige Tuch, das durch die Bewegung des Engels zu einem weitausschwingenden Bogen gestrafft wird.

[1]) Die Kanzeln ruhen meist auf mehrfigurigen Gruppen oder auf mehreren Engelsfiguren, wie in Vilvorde, wo vier Engel die Träger sind (1663).

[2]) Sehr ähnlich findet sich dieses Kleidungsstück bei den Statuen der Susanna, Catharina und Christina in der Liebfrauenkapelle von St. Charles (1625) in Antwerpen; ferner bei zwei Heiligen eines 1643 datierten Seitenaltars in St. Jacques. Vgl. auch die hl. Magdalena von E. Verelst im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Auf dieser Figur ruht der als Halbkugel geformte Kanzelfuß mit der oben erwähnten Inschriftkartusche. Ein schmaler Kranz aufrechtstehender Akanthusblätter aus Alabaster umgibt ihn; ein ähnlicher, breiterer Blattkranz schmückt das schlichte Profil darüber, das zur vollen Breite des Kanzelkorbes hinüberleitet. In diesen zurückhaltenden Formen erscheint bereits die neue Ordnung der Ornamentik: das Laubwerk.

Ein gleichmäßig durchgeführtes System dient zur Dekoration der Brüstung: glatte, mit dünnen Schaftringen versehene Alabastersäulchen korinthischer Ordnung fassen Muschelnischen zwischen sich ein, in welchen je eine Statuette auf rechteckig vorkragender Konsole Platz findet. Die Reihe dieser Nischen wird oben durch ein Gebälk abgeschlossen, das auf den Säulen ruht. Die Sockelzone ist von den Hauptfeldern durch ein schmales Profil geschieden; die Konsolen, die die Säulen stützen, wechseln mit ovalen Alabastertafeln, die in reichverzierter Frakturschrift, in eingelegtem schwarzem Marmor den durch die Felder laufenden Spruch enthalten: „Wir sind erbauet auff den Grund der Apostel und Propheten, da Christus der Eckstein ist. An die Eph. II, Cap. V, 20."

Wohl bewahrt Wilhelmi in den Grundformen die tektonische Strenge des Altars, jedoch deren Wirkung beeinträchtigt er durch die reiche Entfaltung der Dekoration. Die Konsolen haben die Gestalt geflügelter Engelsköpfe, fröhlich lärmender, bald singender, bald schelmisch lachender Kinder; ihre Gesichter zeigen verschiedenen Ausdruck, doch gehören sie alle einem bestimmten Typus an: der üppige Haarschopf, die kurze kleine Nase, die tiefliegende Augenpartie unter hoher Stirn, die Grübchen neben den Pausbacken kehren bei jedem von ihnen wieder. Auch in den Zwickeln der Figurenfelder befinden sich Engelsköpfe. Neben dem Effekt der köstlichen Frische der individuellen Darstellung weiß Wilhelmi gerade den dekorativen Wert dieser zahlreich über die Brüstung verteilten Köpfe zu nutzen. Davon zeugt die Behandlung der schön stilisierten Flügel, die er in die Zwickel mit eleganter Kurve einordnet, unter den Figurenkonsolen sich weit ausbreiten, unter den Säulen sich eng zusammenfalten läßt oder in die Schräge des ansteigenden Treppengeländers hineinzieht. Immer bleiben die Köpfe Elemente der Dekoration, die die Bedeutung der Hauptfiguren nicht zurückdrängen: mit ihrem sinnlich naiven Wesen gehören sie dem Reiche der Natur an, aus dem der Meister die meisten seiner Ornamentmotive schöpft. Sie stehen in engster Verbindung mit dem Reichtum der Vegetation, die Wilhelmi schon am Altar liebevoll eingehend wiedergegeben hatte, und die er mit den Putten zu einer prächtigen dekorativen Einheit verschmelzen läßt. Von den Konsolenköpfchen hängen Tücher mit Blumen, Laub und Früchten herab. Unterhalb des Brüstungsabschlusses setzt sich dieser Schmuck in einer üppigen Dolde fort. Jedes Ensemble für sich verdient als Stilleben von Rosen und Sternblumen, von Granatäpfeln, verschiedensten Früchten und Beeren, Eichenlaub, Tannenzapfen, Maiskolben und Getreideähren betrachtet zu werden. Zudem gab der feine Alabaster dem Künstler Gelegenheit, seine technische Fertigkeit in der Kleinarbeit der Details, in der Auflockerung und Unterhöhlung der Masse, zu bewähren.

Die Frucht- und Blumenstücke sind verbunden durch ein am unteren Brüstungsrande entlanggezogenes, freihängendes Tuch, das jeweils in der Mitte eine Schleife mit herabhängenden Quasten bildet. Ihm entspricht im oberen Gebälk der Brüstung ein über jedem Säulenabschnitt an zwei Ziernägeln aufgehängtes Zackenband, von dem sich in der Mitte ein kleiner Frucht- oder Blumenstrauß in kräftigem Relief abhebt.

Dieses dekorative System bildet die Umrahmung für die in den Mittelfeldern stehenden Figuren der Apostel und Christi, auf die sich auch die Inschrift in den Alabastertafeln bezieht, Gestalten, die zu der irdischen Sinnenfreudigkeit ihrer Umgebung in eigenartigem Gegensatz stehen.

Der Künstler sucht die heiligen Figuren durch Abwechslung in den Gesten, Gewandmotiven und Typen zu beleben. So stellt er den ruhigen Zügen des Salvator Mundi den grübelnden, sinnenden Kopf des Simon und des hageren Bartholomäus, dem greisen, müden Andreas den von momentaner Sorge erfüllten Jakobus gegenüber. Freilich erreicht er nicht in allen Figuren die Lebendigkeit der Puttenköpfe. Durchweg aber sind die Köpfe fein modelliert und die einzelnen Züge sorgfältig bis in die Fältchen der Augenlider und die Runzeln der Stirnen getreu wiedergegeben. Die langen, schmalen Gesichter mit tiefliegender Augenpartie und hoher, vorgebauter Stirn, ebenfalls die Behandlung des Haares, erinnert

an die Engelsköpfe. Häufig fällt der Bart bis auf die Brust herab und wächst bis an die Ohren hinauf, so daß der Hals vollständig verdeckt ist.

Stärker als in der Typik zeigt sich in der Gewandbehandlung die persönliche Eigenart des Meisters; wenn die Köpfe durchwegs eine verhaltene und zarte Stimmung wiedergeben, so erscheinen in den Linien des Gewandes lebhaftere Akzente, unterstützt durch kontrapostische Bewegung und das gern angewandte Motiv eines weitausgreifenden Armes. Lange, feine Parallelgrate überspannen, oft elegant geschweift, in ungebrochenem Zug den Körper, ohne auf dessen Formen Rücksicht zu nehmen. Mit Vorliebe wiederholt Wilhelmi den charakteristischen, weiten Bogen, den der Mantel um die Hüfte beschreibt. Dieser lineare Faltenstil, der den Statuetten ihr Gepräge verleiht, bedeutet im Barock eine Besonderheit, ein Wiederauftauchen des mittelalterlichen Prinzips der Gewandfigur. Die Wirkung ist um so eigenartiger, als die Figuren von einer Ornamentik umgeben werden, in der unmittelbare Frische der Naturanschauung zum Ausdruck kommt.

Die Statuetten stehen in Nischen, deren oberes Halbrund eine aufrechtstehende Muschel ausfüllt, eine schöne, durchbrochene Alabasterarbeit, deren weiche Schlangenlinien und Buckelreihen noch an den Knorpelstil erinnern. Anklänge an diesen Ornamentstil werden noch deutlicher, wenn Wilhelmi die Form der Muscheln in den Feldern der ansteigenden Treppenbrüstung dehnt und in die Diagonale streckt, als ob er einen weichen, teigartigen Stoff behandelte.

Brinckmann nennt Wilhelmi zwar mit Unrecht einen Niederländer, aber seine Annahme gibt den richtigen Hinweis für die Schulung des Meisters: wie die gesamte Barockskulptur Nordwestdeutschlands, steht auch er unter dem bestimmenden Einfluß der Niederlande. Die Wahl des Materials, die Wahl des Motivs für den Kanzelträger deuten darauf hin, noch mehr der Stil der Dekoration. Während aber in der Regel die Elemente des neuen Stils nur allmählich an Boden gewinnen und sich zunächst mit Knorpelwerk[1]), später wieder mit Laubwerk mischen, treten sie bei Wilhelmi rein und unverbildet auf. Der unmittelbare Eindruck der flämischen Originale ist hier unverkennbar, und man wird eine so vollkommene Aneignung des fremden Formenschatzes schwerlich bei irgendeinem der Meister antreffen, die nur von der allgemeinen Einflußwelle berührt worden waren.

In der flämischen Ornamentik des 17. Jahrhunderts gibt es die vielartigen Motive der Blumen, Blätter, Beeren und Früchte, die schmalen Tuchgehänge, Quasten, Zackenbänder und Ziernägel, und die Scharen der Engelsköpfe. Diese trifft man oft in mehreren Reihen übereinander an den Chorgestühlen des Quellinuskreises, z. B. in St. Jacques zu Antwerpen[2]), zu Averbode[3]), Vilvorde[4]), in St. Paul zu Antwerpen (mit schmalen Blumenkränzen verbunden[5])), sowie in St. Michel zu Löwen[6]). Ebenso zahlreich schmücken sie die Marmorarbeiten; als ein Beispiel für viele sei das Capellograbmal von Quellinus d. J. (1676) in der Antwerpener Kathedrale genannt[7]), wo die Engelsköpfe Tücher mit Blumen tragen. Kehrer[8]) weist darauf hin, daß Antwerpen damals die große Blumenstadt war, und daß die Freude an Blumen, namentlich den zahlreich gezüchteten Rosen, sich in der Kunst des jüngeren Quellinus deutlich widerspiegele. In dem Stichwerk „Aerdighe Festonnen"[9]) hat Quellinus auch die mannigfaltigen, schweren Fruchtgehänge wiedergegeben, die er selbst oft ausgeführt hat, und die Wilhelmi fast genau, selbst in der Form der haltenden Ziernägel, nachbildet. In diesem Zusammenhang darf auch der großen Zahl der Frucht- und Blumenmaler gedacht werden, eines Snyders, Seghers oder de Heem, an deren Reichtum, Fülle und schwungvolle Zeichnung man vor den Arbeiten Wilhelmis erinnert wird. Als Beispiel für das Auftreten des von Wilhelmi in reichem Maße verwandten Eichenlaubs seien die virtuos geschnitzten

[1]) Vgl. die Altäre in Gr.-Salze, Emden, Goslar (Frankenberg), Grauhof (Christus vor Pilatus) u. a.

[2]) Vgl. Paul Clemen, Belg. Kunstdenkmäler, München 1923, Bd. 2, Abb. 165.

[3]) a. a. O., Abb. 166. Die Art, wie die Flügel zusammengefaltet sind, hier ganz übereinstimmend.

[4]) 1663. J. J. Ysendyck, Documents classés de l'art dans les Pays-Bas, 1880—1889, Lit. S. pl. 17. Clemen, Taf. 28. Charakteristisch hier die Verbindung mit Tüchern und Früchten.

[5]) Um 1645. Clemen, Abb. 150.

[6]) Ysendyck, Lit. T. pl. 28.

[7]) Clemen, Abb. 199. Daneben könnten auch heimische Anregungen mitgewirkt haben: die Konsolen unter den Eckfiguren der Magdeburger Domkanzel haben die Gestalt von Frauenköpfen mit darunter hängenden Fruchtkränzen.

[8]) Clemen, a. a. O., S. 266.

[9]) Amsterdam, um 1650.

Kanzeltreppen in der Antwerpener Kathedrale und in Ste. Gudule in Brüssel (1699) genannt, an denen dieses beliebte Motiv am üppigsten entwickelt ist.

Selbst für die schöne Frakturschrift unter den Statuetten läßt sich ein Vorbild niederländischen Ursprungs vermuten: die „Schriftkunst" des Jan van der Velde[1]), die sowohl für den Charakter der Buchstaben wie für die kalligraphischen Schnörkel genaue Beispiele enthält.

Engelsköpfe als Schmuck der Konsolen und Zwickel sind zwar auch in Deutschland seit der Renaissance durchaus gebräuchlich. Auch Dehne belebt seine Ornamentphantasien mit ihnen, behandelt sie freilich ganz anders als Wilhelmi. Sucht man indessen für die besondere Lebendigkeit der Wilhelmischen Putten nach Vorbildern, so wird man dennoch überall in der flämischen Kunst gerade diesen Typ wieder antreffen. Es mag hier gestattet sein, nicht nur auf das unermeßliche Material der dekorativen Skulptur, sondern auch auf den Beherrscher der flämischen Kunst, auf Rubens hinzuweisen.

In den zahlreichen Darstellungen des Rubens, in denen Putten oder Engel als Mitwirkende oder als Begleiter eines ernsten oder heiteren Vorwurfs auftreten, welche entweder in einem fröhlichen Chor die Hauptdarstellung umgeben oder gleichsam als lebende Attribute sich zu Blumen- und Fruchtkränzen gesellen, finden sich überall die höchst individuell aufgefaßten Köpfe, die alle zu demselben Typus gehören: pausbäckige Gesichter mit dichtem Lockenhaar, lebhaft im Ausdruck und erfüllt von momentaner Stimmung. Aus dieser Welt der Rubenschen Putten glaubt man oft an der Magdeburger Kanzel Engelsköpfe wiederzufinden. Daß diese Gestalten auch von den Bildhauern nachgeschaffen worden sind, beweisen Figuren wie der Putto von Quellinus d. J.[2]) oder das Christkindköpfchen des Jan van Mildert[3]), in dem Konrad das „Triebhaft-Lebendige" der Rubensschen Putten wiedererkennt. Den Schöpfungen aus dem Kreise der Quellinus kommt Wilhelmi wieder besonders nahe: an den Beichtstuhltüren in St. Paul zu Antwerpen z. B. entsprechen die Engelsköpfe auch in der Technik, der Behandlung der Augen, der Haare, des Mundes, der Flügel genau den seinigen. Unter anderen Typen aus dem Quellinuskreise ist der Kopf des Gottvater vom Lettner in Brügge erwähnenswert[4]), der zwar später entstanden und in der Technik fortgeschrittener ist, in der Stimmung jedoch den Apostelköpfen Wilhelmis nahesteht. Vor allem aber sind der „Gedon" und „Jonathan" in der Kathedrale zu Antwerpen[5]) heranzuziehen; die kleinen Augen mit dem müden Blick kehren hier wieder, der lange, wehende Bart, der Kinn, Wangen und Ohren bedeckt, die Finger mit den ausgeprägten Gelenken und die dünnen, im Bogen um eine Schulter geführten Faltengrate. Verzierungen des Kostüms, Rankensäume und Fransen, finden sich wieder bei dem Johannisengel, und an diesen erinnern auch die mit Sandalenbändern umkleideten, schmalen Gelenke der Füße.

Die Frage, auf welchem Wege Wilhelmi die flämischen Motive kennen gelernt hat, dürfte kaum mit Sicherheit zu beantworten sein. Der Meister ist einer der ersten in Norddeutschland, die die flämische Ornamentik rein übernahmen; graphische Vorbilder allein konnten ihm eine so genaue Kenntnis selbst des Technischen nicht vermitteln. Man wird also annehmen dürfen, daß Wilhelmi wie die Meister der Gotik eine Studienreise ins Ausland gemacht und sich in Belgien in einer der zahlreichen Bildschnitzerwerkstätten eine Zeitlang aufgehalten hat. Jedoch verhält sich der Meister den Vorbildern gegenüber auswählend: die Details der Dekoration könnten genau so in Flandern entstanden sein, die Dekoration als Ganzes gesehen läßt dagegen den typischen barocken Charakter der flämischen Werke vermissen. Aus dieser Inkonsequenz ergibt sich jener eigentümliche Mischcharakter des Werks, das Nebeneinander der neuen und alten Formen. Das koordinierende System der Brüstungsdekoration bleibt erhalten, seine Strenge wird nur gemildert durch die lockere Verteilung der Ornamente und den malerischen Effekt des Materials.

Schlichter als die Brüstung ist die Kanzeltür dekoriert, deren Gesamtanlage dem oberen Aufzuge des Altars gleicht: ein Paar verdoppelter, sich überdeckender Pilaster trägt ein Gebälk mit geschlossenem Bogengiebel. Einzelne Alabasterteile, ein Engelsköpfchen in der Mitte des Gebälks zwischen zwei flachreliefierten Fruchtstücken, ein Blumenkranz in der Mitte des Giebels, bilden die sparsame Dekoration.

[1]) Duytsche Exemplaren, Haarlem 1620, Spieghel der Schriftkonste, Rotterdam 1605.
[2]) Clemen, Abb. 210.
[3]) a. a. O., Abb. 158.
[4]) a. a. O., Taf. 35.
[5]) a. a. O., Abb. 200/201.

Auf dem Scheitelpunkt des Giebels steht isoliert die Figur des Kirchenpatrons, Johannes des Evangelisten, begleitet von zwei liegenden Putten. Das Schnitzwerk der hölzernen Tür selbst enthält zwei Felder mit regelmäßig angeordneten Fruchtstücken, die sich in doppeltem Rahmen, einer Blattwelle und einem Stab mit gebrochenen Ecken, befinden. Das obere Feld krönt ein flacher Bogengiebel, den ein Engelskopf mit elegant ausgebreiteten Flügeln ausfüllt.

Die hölzerne „Schalldecke" hat der Künstler nach heimischer Tradition durch Hinzufügung eines achteckigen Säulenaufbaus zu einer prachtvollen Bekrönung ausgebaut. Über einem einfachen Gebälk, an dem in flachem Relief die Ornamentmotive des oberen Abschlusses der Kanzelbrüstung variiert werden, stehen rings an den Ecken Engel und halten in den Händen Blumenkränze, die sich zwischen ihnen auf gekreuzte Palmzweige und Fruchtbündel herabsenken. Die gesamte Schnitzerei zieht sich wie ein zierliches Gitter um die Decke. Angesichts dieser fröhlichen, kränzetragenden Kinder mag noch einmal an die flämische Kunst erinnert werden, die den Putto gern mit Blumen und Früchten in Verbindung brachte; Rubens selbst hat in seinem „Früchtekranz" seiner „Ceres", seiner „Madonna im Blumenkranz" für diese Darstellungen die schönsten Beispiele gegeben. — Die Engel stehen auf Akanthusvoluten, die zu dem Aufsatz hinaufführen. Dieser zeichnet sich durch Einfachheit aus: glatte Säulen wie an der Kanzelbrüstung stehen vor schlichten Bogenfenstern, Engelsköpfe schmücken die Zwickel, ein gerades, kräftiges Gebälk dient als Abschluß; die Proportionen sind schlank und elegant. Über dem Gebälk sind ziergiebelartig gekreuzte Palmzweige mit Frucht- und Blumenschmuck angeordnet; dazwischen, an den Ecken, wölben sich breite Akanthusblätter, so daß das eigentliche Dach unsichtbar bleibt.

Auf der Spitze steht die lebhaft bewegte Figur des Auferstandenen, umweht von einem um den linken Oberarm geschlungenen Mantel, den rechten Arm segnend erhoben, in der Linken die Siegesfahne. Wilhelmi benutzt hier die Rubenssche Darstellung der Auferstehung[1]), die durch den Stich des Schelte a Bolswaert verbreitet und z. B. von den Malern der Altarbilder in St. Johannis und in Groß-Salze kopiert worden war. Die weitausschreitende Stellung vor allem dürfte auf Rubens zurückgehen, bei dem sie durch das Herausschreiten aus dem Grabe motiviert ist. Wilhelmi folgt dem Vorbild in der Anordnung des Mantels, der Verwendung der Fahne als Stütze, wenngleich er keine genaue Kopie liefert, die Proportionen der Figur seinem Stil gemäß ändert und den rechten und linken Arm vertauscht.

II.

DIE TÄTIGKEIT WILHELMIS BEIM WIEDERAUFBAU DER KATHARINENKIRCHE.

Nachdem Wilhelmi 1663 als Bürger aufgenommen war, wird seine Anwesenheit in Magdeburg nur durch die Quittungen der Bürgerrolle für Zahlungen vom Jahre 1663, 1664, 1665 und 1667 bezeugt. Erst nach siebenjährigem Aufenthalt in der Stadt wurde ihm nachweislich ein Auftrag erteilt. Vorher war der Meister in enger Verbindung mit seinem Schwiegervater Lindener tätig; im Zusammenhang mit diesem taucht sein Name in den erwähnten Quittungen von 1670 ab für den Bau der Katharinenkirche auf. Daß Wilhelmi tatsächlich an dieser Arbeit beteiligt gewesen ist, erweist eine Signatur mit dem Monogramm „T. W." und einem Steinmetzzeichen an der äußersten nordwestlichen Gewölbekonsole im Mittelschiff der Kirche. Kein Zweifel, daß diese Signatur unserem Meister gehört: ganz ähnlich erscheint sie später an der Petrikanzel. Die übrigen 19 Konsolen sind leicht als typische Arbeiten Wilhelmis zu erkennen; sie haben die Gestalt kleiner Engelsköpfe mit eingezogenen Flügeln, welche den Hals wie eine Krause umgeben, so wie bei den Konsolenengeln der Kanzel. Freilich sind sie ungleich in der Ausführung, starr in Haltung und Ausdruck und daher wohl Gehilfenhänden zuzuschreiben; — es ist selbstverständlich, daß ein so vielbeschäftigter Bildhauer, wie Wilhelmi war, eine Reihe von Mitarbeitern brauchte.

Der Vorgang der Bauarbeit zog sich durch den Zeitraum von 1637 bis 1699 hin[2]). Die Kirche, die nach Walthers Bericht „unter allen die elendeste" war, mußte fast von Grund auf neuerrichtet werden — nur „einige Überbleibsel von der Kirch-Mauer" waren stehen geblieben. Schon 1637 war man an einen provisorischen Neubau gegangen; doch stürzten dessen beide Türme nacheinander 1653

[1]) M. Rooses, L'œuvre de P. P. Rubens, II, pl. 115, Antwerpen 1888.

[2]) S. Walther, Historische Nachricht von der St. Catharinenkirche, Magdeburg 1736, S. 25ff.

und 1656 ein. Erst im Mai 1665 begannen die Aufräumungsarbeiten, und am 25. Juli 1668 wurde mit Lindener der ausführliche, oben erwähnte Kontrakt geschlossen, „die Kirche von Grund auf unter Dach und Fach zu bringen, . . . in der Kirche 10 Pfeiler, 12 Bogen und ein Gewölbe zu bauen, . . . die 3 Türen in Steinen auszubessern, . . . die Türme mit solchen Zierraten, an Ecken, Gesimsen, Portalen, Licht- und Schalllöchern wie der Abriß ausweiset" aufzurichten[1]). Lindener erhielt 6000 Thaler. 1672 waren die Bauarbeiten bis auf die Türme vollendet[2]). Noch 1673 bezog jedoch der Meister Melchior Lentz, der auch das stattlichste Profanhaus dieser Zeit, die „Börse" am alten Markt, gebaut hat, 300 Thaler für die Wiederherstellung von Fenstern. Erst 1679, nachdem auch für die Ausstattung zahlreiche Stiftungen gesorgt hatten, wurde die Kirche eingeweiht; die Vollendung der Türme zog sich noch bedeutend länger hin: der südliche wurde 1691—95, der nördliche 1698—99 hochgeführt.

Der Innenraum ist, typisch für alle wiederhergestellten Magdeburger Pfarrkirchen, eine gotisierende, dreischiffige Halle mit geräumigem, einschiffigem Chor in der Breite des Mittelschiffes. Die Pfeiler und Gewölbe sind zwar schlicht, schmucklos und etwas derb, aber ihre schlanken Proportionen, die Weite des Raums und die Beleuchtung durch hohe gotische Fenster ergeben zusammen einen harmonischen Eindruck.

Wilhelmis Anteil an dem Bau beschränkt sich nicht auf die Konsolen. Lindener, dem im Kontrakt das Recht zugesprochen worden war, „seinem eigenen Vorschlage nach Mauer- und Steinarbeit aufführen zu lassen", wird seinen Schwiegersohn zu allen Steinmetzarbeiten herangezogen haben.

An der Westfassade des sonst schmucklosen Baus befindet sich ein „prunkvolles Barockportal"; es trägt die Inschrift:

In Honorem Dei Opt. Maximi
Regis Seculorum Immortalis et Invisibilis
Inchoatum est hoc opus 30. Juny Anno 1668.

Das hier genannte Datum liegt einen Monat vor dem des Kontraktes. Im Kontrakt waren auch Portale einbegriffen. Walther erklärt diesen Widerspruch so, daß mit dem Portal schon vor der Ratifizierung des Vertrages durch den Rat (als den „Obervorsteher der Kirchen und Schulen") begonnen worden sei. Über Veranlassung und Urheber des Baus berichtet eine zweite Inschrift am Giebelsims:

Funditus igne ferus me vertit Tillius hostis,
Erigit en solers provida cura patrum.

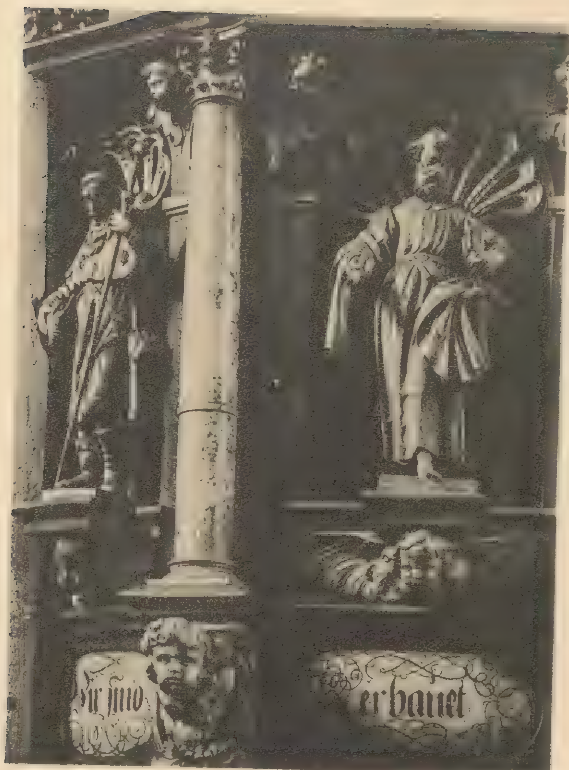
Es handelt sich um ein Sandsteinportal, dessen Anlage mit dem Johannisaltar eine gewisse Ähnlichkeit aufweist: ein großer Rundbogen, ein gerades Gebälk, in den Zwickeln Engelsköpfe, als tragende Glieder Pilaster, darüber Bogengiebelansätze — die Durchbrechung des Giebels hier besonders motiviert durch die Einfügung zweier viereckiger Fenster —; unter einem leicht gebogenen Gebälkstück in der Mitte zwischen den Fenstern eine Kartusche; über ihr eine Muschelnische zur Aufnahme einer lebensgroßen Figur. Das Portal hat die ruhigen, für Wilhelmi charakteristischen Architekturformen, ja, es wirkt noch renaissanceartiger als der Johannisaltar; niedrig-breite Proportionen herrschen vor: an Stelle des hochstrebenden oberen Aufzugs ruht das Kartuschenstück unmittelbar auf dem undurchbrochenen Gebälk und ragt kaum über die Giebel hinaus. Das Relief des Ganzen ist flach, die Verkröpfung des Gebälks über den Pilastern zaghaft. Die Kanten des abgetreppten Portalbogens sind profiliert, aber in einiger Höhe über dem Boden unbearbeitet gelassen, wie man es von den Sitznischenportalen der Renaissance kennt. Entsprechend sind auch die Schalllöcher der Westfassade eingefaßt.

Im Gegensatz zu den vorher besprochenen Werken ist an dem Katharinenportal das Detail nicht gleichmäßig sorgfältig behandelt. Während die Kartusche aus feinem Sandstein exakt und plastisch gearbeitet ist, sind die übrigen Partien aus grobkörnigem, schon etwas verwittertem Material und flacher reliefiert. Das herzförmige Schild der Kartusche wird von gebogenen Knorpelgliedern umgeben, die

[1]) Original im Gemeindearchiv unter Lit. J.

[2]) Am 22. Juni 1673 erfolgte die förmliche Erklärung des „Contentements" der Ältesten und des Kirchenvorstandes (Original im Gemeindearchiv).

[3]) Dehio, a. a. O.









Details von der Kanzel der Johanniskirche, Magdeburg

zwischen ihren eingerollten Enden kleine blattartige Ansätze fassen, wie sie von dem Knorpelstück am Johannisaltar bekannt sind. Fruchtschnüre an schmalen Tüchern fallen seitlich herab. Die Wahl dieser Motive und die Technik sprechen für Wilhelmis Hand. Das vegetabile Ornament zeigt hier, wo es zum ersten Mal ein Magdeburg nach der Herrschaft des Knorpelstils auftritt, Erinnerungen an das Material, das Dehne so virtuos gehandhabt hatte. Aber schon hier sind die Gebilde zu den für Wilhelmi typischen, feinen, knochigen Gliedern umgestaltet.

Die Autorschaft Wilhelmis läßt sich für die übrigen Partien des Portals weniger bestimmt behaupten. Es fehlen die plastischen Formen, die Wilhelmi gern unvermittelt aus der Fläche hervortreten läßt. Die beiden Engelsköpfe über dem Türbogen sind konventionell aufgefaßt und haltlos in die Fläche komponiert.

Die Motive gehören andererseits durchweg Wilhelmi: an späteren Werken sind für ihn die ionischen Kapitelle mit Fruchtschnüren, die um die Pilaster gelegten Zackentücher an Ziernägeln[1]), und die halb pflanzenhafte, halb knorpelige Ranke des Gebälkfrieses (vgl. Erxleben) bezeugt. Es muß also angenommen werden, daß die Anlage ihre Gestalt Wilhelmi verdankt, wenn man auch nicht alle Teile für ihn als eigenhändig in Anspruch nehmen kann. Der Gedanke, daß etwa ein anderer Meister, vielleicht jener Melchior Lentz, das Portal begonnen und daß Wilhelmi nur die Kartusche hinzugefügt hätte, ist deshalb abzulehnen, weil Lentz wie alle Magdeburger Meister dieser Zeit noch die reinen Formen der Spätrenaissance anwendet (vgl. die Börse von 1665 bis ca. 1674) und in allem, was er zaghaft neu übernimmt, von Wilhelmi beeinflußt ist. Auch ist er ja erst fünf Jahre nach Vollendung des Portals an der Katharinenkirche beschäftigt. Mit dem Portal setzt vielmehr die Tätigkeit Lindeners und Wilhelmis ein; dieser mag die Arbeit einem Gehilfen übertragen haben, der sich an die Pläne des Meisters hielt, in der Ausführung aber befangener blieb.

Wilhelmis Art zeigt auch die Figur der Katharina. Sie steht auf einer schlichten Konsole in der Muschelnische über dem Portal, und, obwohl sie mit diesem nicht eng verbunden ist, steigert sie doch die Wirkung der Anlage bedeutend. Die Heilige, ausgestattet mit ihren Attributen Schwert, Rad und Siegespalme, stützt die Rechte auf den Schwertgriff und hält mit der Linken den Mantel, der um die Hüfte nach vorn geschlungen ist und den Unterkörper ganz bedeckt, so daß die Figur jene Breite erhält, die für alle bisher betrachteten Figuren Wilhelmis charakteristisch ist. Den Oberkörper kleidet ein enganliegendes Gewand mit schalartigem Halstuch. Die Frontalität ihrer Haltung, das Standmotiv, die etwas starre Kopfhaltung, die Faltenführung am Knie erinnert an die linke Altarfigur, die ihr auch zeitlich am nächsten steht. Der auffallend kleine Kopf gleicht dem des kanzeltragenden Engels mit der hohen Stirn und dem gleichmäßigen Oval des länglichen Gesichtes. Ein kleiner, für Wilhelmi bezeichnender Zug ist die Einbiegung der Hand, die auch beim Kanzelträger zu beobachten ist. Bei dem hohen Standort der Figur ist übrigens schwer zu entscheiden, ob die Arbeit tatsächlich von Wilhelmi herrührt, oder ob nur nach seinem Entwurf gearbeitet wurde; manche erkennbare, charakteristische Details hingegen, wie der ornamentierte Mantelsaum, die kurvige Linie desselben, die langen Faltenzüge, die Darstellung der Hände mit den ausgeprägten Fingergelenken, machen die Eigenhändigkeit dennoch wahrscheinlich.

Außer dem Portal erhielt die Fassade keinen Schmuck; sie wird nur von kleinen Fenstern belebt und durch rustizierte Ecken eingefaßt. Um so stärker und reicher wirkt auf dieser schlichten Folie das an sich einfache Portal. — Die Turmspitzen, die erst nach dem Tode Wilhelmis fertig wurden, dürften ihre Form doch dem alten Plan verdanken. Die zeitgenössischen Berichterstatter, vor allem Walther, loben „das vortreffliche Aussehen" der Bauwerke[2]). Auch heute noch beherrschen die Türme als Abschluß des Breiten Weges einen wichtigen Teil des Stadtbildes. Über den welschen Hauben erheben sich offene Laternen mit einer Bogenarchitektur, die dem Aufsatz der Schalldecke der Johanniskanzel ähnelt, nur daß die Säulen hier fortfallen. Schlanke Spitzen über kleineren Hauben schließen die Türme ab. Ähnlich sind diese Formen später an der Jakobikirche wiederholt worden; sie rechtfertigen die Annahme, daß Wilhelmi direkt oder indirekt auf die Gestaltung dieser Bauten einen gewissen Einfluß gehabt hat.

---

[1]) Vgl. für dieses Motiv: Ysendyck, Lit. P, 17 (Portal in Utrecht, 1621).

[2]) Abb. bei Otto Peters, Magdeburg und seine Baudenkmäler, Magdeburg 1902, S. 92.

III.

DIE KANZEL DER JAKOBIKIRCHE.

Die Katharinenkirche war zwar das umfangreichste, aber nicht das erste Unternehmen Lindeners in Magdeburg.

Schon 1651, etwa 12 Jahre vor Wilhelmis Auftauchen, übergab man ihm die Leitung des Neubaus der Jakobikirche. Den Vertrag vom 14. Dezember, in welchem die Ältesten und Kirchväter dieser Gemeinde den Meister „für die Kirche und den Turm zu bauen" gegen ein Entgelt von 3350 Thalern verpflichten, gibt Reinhardt[1]) wieder.

Lindener begann den Bau am 4. März 1652 und vollendete ihn 1656 bis auf die Gewölbe. Im ganzen betrugen die Ausgaben schon damals fast soviel wie für St. Katharinen, nämlich 5070 Thaler; man ersieht daraus, wie gründlich auch die Jakobikirche zerstört worden war, und man glaubt Reinhardts Bericht, daß die Kirche „ein wüster Stein- und Schutthaufen" gewesen sei.

Dieser erste Wiederherstellungsbau, der am 10. Mai 1659 eingeweiht wurde, ist überaus schlicht. Lindener baute schon damals, wie es später bei allen Reparaturbauten beibehalten wurde, eine dreischiffige weite Halle, unter möglichster Benutzung der mittelalterlichen Reste. Für den Bau der Gewölbe reichten die Mittel offenbar nicht aus. Er wurde erst beträchtlich später in einer zweiten Bauperiode, 1681, von dem Maurermeister Eylber und dem Steinmetzen Christian Hölzner aufgeführt[2]). Von Wilhelmi selbst wurden damals nach Reinhardt die „steinernen Auftritte" zum Chor gebaut. Über die Form der Turmspitzen und ihre Beziehung zu Wilhelmi wurde oben schon berichtet.

Was während der ersten Bauzeit an Inventar angeschafft wurde, scheint belanglos gewesen zu sein: ein billiger Tischler, Thomas Köckig, verfertigte 1658 eine provisorische Kanzel für 19 Thaler, und Lindener im gleichen Jahre „Chor und Emporkirchen". Davon ist nichts mehr vorhanden. Dagegen existieren noch Reste des 1661 errichteten Altars[3]), einer Stiftung desselben Joachim Balecke, der auch der Johanniskirche den Altar verehrt hatte. Es scheint eine rohe Handwerksarbeit der Spätrenaissance etwa in der Form des Altars in Niederndodeleben von dem Magdeburger Tischler Geilfuß (ca. 1660)[4]) gewesen zu sein.

Im Jahre 1669 wurde, dem Berichte Reinhardts zufolge, eine steinerne Kanzel von dem Fischer Barthold Richter gestiftet. Dieses Werk steht zu Wilhelmi in ähnlichem Verhältnis wie das ein Jahr frühere Katharinenportal: der Entwurf stammt aller Wahrscheinlichkeit nach vom Meister selbst, aber die Ausführung ist nicht eigenhändig.

Der einfache Sandsteinbau ist mit weniger Aufwand errichtet als die Johanniskanzel, doch die einzelnen Bestandteile sind dieselben: das auf einer Figur ruhende Corpus, die Treppe mit Portal und die hölzerne Schalldecke. Von dem polygonalen deutschen Typ unterscheidet sich die Kanzel durch ihren kreisförmigen Grundriß; Wilhelmi bringt diese Form auch an der weiter unten behandelten Erxlebener Kanzel wieder. Das System, nach dem die Brüstung aufgeteilt ist, ähnelt dem der Johanniskanzel: Apostel in Muschelnischen stehen auf eckigen Konsolen mit Engelsköpfen, darunter sind Schrifttafeln zwischen ebensolchen Köpfen, während an die Stelle der Säulen Fruchtgehänge treten, die von Engelsköpfen herabhängen. Die gesamte Dekoration unterscheidet sich jedoch durch das geringere Relief von der Johanniskanzel. Stärker treten nur die glatten Abschlußgesimse hervor, die die Brüstung wie feste Ringe umschließen, so daß die Ornamentik sich nicht üppig entfalten kann. Die Fruchtgehänge unter den Engelsköpfen wachsen aus einem Kelch hervor, wie an der Kartusche des Katharinenportals und bei der großen Girlande des Johannisaltars; mit der letzteren haben sie in ihrer breiten Fülle die größte Ähnlichkeit. Das Material der Ornamentik besteht aus Trauben, Äpfeln, Beeren, Sternblumen usw., vermischt mit den für Wilhelmi typischen lanzettförmigen Blättern und gewundenen Stielen. Die Engelsköpfe bleiben durchweg mehr in der Fläche: ihre Flügel sind schematisch, der Blick ist immer unbewegt geradeaus gerichtet. Doch ist die Bemühung nicht zu verkennen, die Typen zu beleben und zu variieren in dem Sinne, wie es Wilhelmi an dem späteren Werk gelungen ist.

---

[1]) C. A. Reinhardt, Die Jakobikirche in Magdeburg, 1831. S. 65ff.: „Kirchenrechnungen de 1651, p. 39v." Diese Akten sind ebenso wie die über die folgenden Daten handelnden verschollen.

[2]) Reinhardt, a. a. O. — Das Datum 1681 findet sich auch an einem Gewölbeschlußstein des Chors.

[3]) Jetzt in der westlichen Eingangshalle.

[4]) Abb. in Bau- und Kunstd. d. Prov. Sachsen, Kreis Wolmirstedt, Taf. 13.

Der Kanzelkorb endigt in einem mit Schuppenbändern, Muscheln und Beschlagwerk verzierten Knauf, einem Schmuckstück, das in der Formenwelt Wilhelmis ungewöhnlich ist, im flämischen Barock aber vorkommt, z. B. unter den Konsolen der Apostel im Schiff von Notre-Dame in Brügge. An den Knauf ist die Figur des Trägers angearbeitet, die den Apostel Paulus darstellt, mit dem Schwert in der Rechten und einem aufgeschlagenen Buch in der Linken. Diese Figur hat Wilhelmi später selbst in Erxleben mit geringen Veränderungen wiederholt. Aber gerade durch den Vergleich mit diesem ausgezeichneten Werk wird der Unterschied der Qualität offenbar: bei der Magdeburger Figur ist der Faltenwurf ohne Schwung und nicht frei von leeren Stellen, die Gestalt ist zu sehr in die Breite geraten, und der Kopf blickt unbewegt vor sich hin, auch der Ausdruck ist matter und mürrischer als bei der Figur in Erxleben.

Die Apostelfiguren in den Muschelnischen sind von einem dicken Goldbronzeanstrich bedeckt. Man erkennt — bei durchweg gedrungeneren Proportionen — manche Übereinstimmungen mit den Statuetten der Johannis-Kanzel, besonders in den Standmotiven und der Drapierung, z. B. beider Andreasfiguren. Die knitterige Faltengebung erinnert indessen mehr an die beiden Altarfiguren der Johanniskirche.

Das Kanzelportal entspricht in der Anlage (Segmentbogengiebel über Pilastern) dem Portal der Johanniskanzel; aber die in den Giebel eingefügte Wappenkartusche und die leichte Verkröpfung des Gebälks läßt die obere Partie schwerer, das Ganze weniger ausgeglichen erscheinen. Ungewöhnlich ist das weiche, breitlappige Knorpelwerk, das das ganze Gebälk bedeckt, während in einem Fruchtgehänge und der Kartusche in den Türfeldern zwar bekannte Motive Wilhelmis wiederkehren, ohne daß jedoch in ihnen die Hand des Meisters zu erkennen wäre. Ein anderes Formempfinden spricht auch aus der Aufteilung der Tür in ungleich große Felder, von denen jedes verschieden ornamentiert ist, und aus der unregelmäßigen Art der Rahmungen, die in den oberen Ecken gebrochen, unten aber glatt gelassen sind. Analog zur Tür der Johannis-Kanzel befindet sich über dem oberen Feld in einem Bogen ein Engelskopf; auch in ihm spürt man kaum etwas von der Frische der Köpfe Wilhelmis. — Schon anläßlich des Portals der Katharinenkirche wurden die um die Pilaster gehängten Zackentücher erwähnt, die hier wiederkehren und die Wilhelmi später auf dem Taufsteinentwurf für Groß-Salze selbst anbringt.

Drei Figuren stehen auf dem Giebel aufrecht nebeneinander; man trifft diese Anordnung, deren Härte Wilhelmi an dem Portal der Johanniskanzel dadurch mildert, daß er nur die Mittelfigur stehend, die anderen liegend gibt, häufig an Kanzelportalen der Spätrenaissance, z. B. in Burg (Oberkirche, 1608), in Goslar (Marktkirche, 1659, und Frankenbergerkirche, 1675) und in Lamspringe (1701).

Die Kanzeldecke wurde im 18. Jahrhundert zum Teil erneuert, wahrscheinlich damals, als die Kanzel, wie Reinhardt berichtet, von ihrem ursprünglichen Platz an der Südseite des Schiffes an die Nordseite verlegt wurde. Die breitausladende, flache Form der Decke, die zu dem schmalen, hohen Corpus in keinem Verhältnis steht, weist in diese Zeit, ebenso wie die größere Zierlichkeit der Ornamentik: die mit Akanthusblättern besetzten, gerippten Bänder, die in drei Teile gespaltenen Muscheln, die Medaillons, Lambrequins und Akanthusglöckchen[1]). Der Aufsatz muß dagegen zu der ursprünglichen Kanzeldecke gehören, nach der Gliederung durch Fruchtgirlanden, den schlanken Bogenöffnungen und den Knorpelwerkgiebeln darüber zu urteilen. Ein Kruzifixus bildet die Bekrönung des Daches.

Faßt man alle Beobachtungen zusammen, so spricht zwar die geringe Qualität gegen die Autorschaft Wilhelmis. Da aber die dekorativen Motive der Kanzel an späteren, gesicherten Arbeiten Wilhelmis wiederkehren, so wird für die Jakobikanzel ein Entwurf des Meisters zugrunde gelegen haben, dessen Ideen durch die ausführenden Gesellenhände verwaschen sind. Andererseits liegt der Unterschied zwischen diesem Werk und der Johanniskanzel nicht allein in der Qualität, sondern auch im Stilcharakter. Die Jakobikanzel steht stilistisch dem etwa gleichzeitigen Johannisaltar näher — bei allem Abstand in der künstlerischen Qualität — der ja ebenfalls zurückhaltender ornamentiert ist. Am Altar besitzt auch das Figürliche, Engelsköpfe und Apostel, noch nicht die Vollendung, die der Meister erst an der Johanniskanzel erreicht. Aller Wahrscheinlichkeit nach stellt also der Entwurf für die Jakobikanzel eine noch unentwickelte Vorstufe der Johanniskanzel dar; das System derselben ist bis auf kleine Änderungen fertig konzipiert, auch das Ornamentmaterial ist bereits fast vollständig vorhanden, aber man ahnt noch

[1]) Vgl. die Motive an der holzgeschnitzten Treppe im Haus „Zum freundlichen Gesicht", 1724.

nicht die reichen Möglichkeiten dieser Dekoration. Wie der Meister von dieser Gebundenheit aus selbständig zu den freieren und üppigeren Formen der Johanniskanzel gelangen konnte, die dem flämischen Barock so nahe stehen, ist kaum zu erklären. Möglich ist es, daß Wilhelmi in den Jahren zwischen 1670 und 1674, aus denen in Magdeburg kein Werk von ihm existiert, neue Anregungen in sich aufgenommen hat, daß er vielleicht sogar erst damals Belgien besucht hat.

IV.

DIE KANZEL IN ERXLEBEN.

Die Jakobikanzel bildet in manchen Zügen eine Vorstufe für die bereits erwähnte Kanzel in der Schloßkapelle der Familie von Alvensleben zu Erxleben, unweit Magdeburg.

Für die Zuschreibung und Datierung dieses Werkes fehlen alle äußeren Anhaltspunkte, abgesehen von der Jahreszahl 1674 über dem Portal der Kapelle. Damit ist das Datum eines Neubaus gegeben, der wie in Magdeburg der Ausstattung des Raums mit neuem Mobiliar vorausgegangen sein wird, so daß man mit diesem Datum als terminus post quem für die Kanzel rechnen kann.

Daß die Behauptung in Dehios Handbuch, Altar, Kanzel mit Pfarrstuhl und zwei Patronatsstühlen seien „fraglos von Michael Helwig", auf einem Irrtum beruht, beweist schon ein flüchtiger Blick auf die Arbeiten dieses späteren Meisters[1]). Vielmehr kann die Kanzel Wilhelmi zugeschrieben werden, während das übrige Mobiliar, Altar und Gestühl, von einem anderen, schwächeren Meister, weder Helwig noch Wilhelmi, herrührt.

Wilhelmi hat jedoch nicht nur die Kanzel errichtet, sondern auch hier an den Steinmetzarbeiten mitgewirkt: das Portal besteht aus einem Segmentbogengiebel über geradem Gebälk mit einem Rankenfries in den frühen, knorpeligen Formen; der Türrahmen ist in den oberen Ecken ausgeweitet, die Tür selbst rundbogig wie an St. Katharinen. Der Bau ist im übrigen ohne Schmuck, ein Tonnengewölbe aus Holz ruht über einfachen Wänden.

Ganz offenbar Wilhelmis Werk ist die Figur des kanzeltragenden Paulus. Der Vorwurf ist im Gegensatz zu dem Typ der Kanzel deutsch und in Magdeburg nicht neuartig, auch Kapup hat an der Domkanzel den Apostel mit dem Schwert in der Linken, dem Buch in der Rechten dargestellt. Die Figur ist aus Sandstein, unbemalt und nicht ganz lebensgroß. Sie wiederholt die Paulusfigur unter der Jakobikanzel. Der Erxlebener Kopf ist jedoch plastischer, höher aufgerichtet und lebendiger in Ausdruck und Bewegung. Der Bart, der, typisch für Wilhelmi, den Hals verdeckt, hängt nicht glatt herab, sondern weht reich bewegt zur Seite. Plastisch ausgeprägt sind die schmalen Wangen, die hohe, über tiefen Augenhöhlen ruhende Stirn, das seitlich in großen Wellen abstehende Haar und die Locke über der Stirn. Engere Verwandtschaft verbindet die Figur mit dem Jakobus minor und dem Simon der Johanniskanzel, deren Kopftyp hier in monumentaler Form wiederholt ist. Einzigartig im Werk Wilhelmis ist die Beseelung des Pauluskopfes, der ernste, halbgeöffnete Mund, die unter den Brauen hervortretenden, lebensvollen Augen. Mit dem Simon stimmt auch die Haltung der Figur in vieler Hinsicht überein. Dadurch, daß der linke Arm den Körper überschneidet, indem er nach dem Schwert hinübergreift, wird die Figur aus der starren frontalen Stellung des Jakobi-Paulus gelöst. Sie dreht sich im Gegensinne zu der Wendung des Kopfes. Dieses bereicherte Bewegungsmotiv begleitet ein schwungvoller Mantelbogen, wie er von der Statuette des Simon bekannt ist. Die Falten verlaufen in weichen Kurven und sind im Stil der Figuren der Johanniskanzel auf lange parallele Bahnen reduziert. Die Hände ähneln am meisten denen des Johannisengels; die Gelenke der Finger, die Adern sind deutlich und weniger derb ausgeprägt, als an dem Träger der Jakobikanzel.

Bis auf die Sandsteinfigur des Trägers ist die Kanzel aus dunkelgebeiztem, unbemaltem Holz; die gut erhaltenen Schnitzereien sind für sich ausgearbeitet und auf den Grund aufgenagelt. Abweichend von dem üblichen polygonalen deutschen Typus, ist der Grundriß des Kanzelkorbes kreisförmig. Dies war zwar auch schon bei der Jakobikanzel der Fall. Aber zwischen den senkrechten Leisten, die ähnlich wie dort die Brüstung gliedern, befinden sich keine Nischen für Statuetten, sondern große Ovalfelder, von denen das mittelste mit dem Familienwappen etwas vorgezogen ist. Die beiden seitlichen Ovale

[1]) **Über Helwig siehe unten.**

enthalten Namenszüge der Stifter in der schönen, reich verschnörkelten Kalligraphie, für die Wilhelmi an der Johanniskanzel schon seine Vorliebe gezeigt hat. In horizontaler Richtung gliedern den Kanzelkorb wie den der Jakobikanzel feste Ringe am oberen und unteren Rande. Diese, im Verhältnis zum deutschen Typ barockere, runde Kanzelform mit den gliedernden Leisten und den Ovalfeldern ist in Belgien durchaus verbreitet. Häufig haben dort in den Feldern Medaillons oder Kartuschen Platz gefunden, und die Leisten erhalten oft die Form schmaler, flacher Voluten. In der flämischen Kunst ist auch die gleiche Materialbehandlung allgemein üblich.

Die hart an den Kanzelkorb anstoßende Treppenbrüstung ist ebenfalls durch Ovalfelder, die hier quer liegen und leer gelassen sind, und durch senkrechte Leisten gegliedert. Sie führt in gerader Linie herab zu einem pavillonartigen Eingangsraum mit breiter Doppeltür.

Mehr noch als der Aufbau wird beim ersten Anblick die geradezu schwelgerisch üppige Dekoration des ganzen Werkes überraschen. Die Betrachtung des Details läßt indessen keinen Zweifel an der Autorschaft Wilhelmis zu. Man erkennt den Meister sowohl an der Technik, dem scharfen Schnitt, dem Streben nach plastischer Rundung jedes Einzelstückes, wie an der Wahl der Motive: Palmzweige, wie sie Wilhelmi auch an der Decke der Johanniskanzel gern dargestellt hat, bilden, paarweise gekreuzt und an den Enden zusammengebunden, die Ovale. So werden sie auch in flämischen Stichen für Umrahmungen von Portraits häufig benutzt[1]). Die Vertikalleisten haben wie an der Jakobikanzel Schmuck von pflanzlichen Motiven, doch sind sie feiner ausgeführt und abwechslungsreicher komponiert. Dieselbe Form haben die Kränze, die die Engel auf der Schalldecke der Johanniskanzel tragen: auch hier die kurvigen Stiele, die freie, virtuose Technik, die büschelweise Anordnung auf langblättriger Unterlage[2]). Als Material dienen Rosen, Sternblüten, runde Beeren, Früchte, wie am Brüstungsschmuck der Johanniskanzel; dort finden sich auch für die Schleifen mit Ziernägeln, an denen die Kränze hängen, und für die Doppelquasten, mit denen sie endigen, Analogien. Die beiden horizontalen Friese sind dicht besetzt mit einem üppigen, zierlich gearbeiteten Gerank von Blumen, krausem Eichenlaub — das an der Brüstung der Johanniskanzel vielfach vorkommt — vielgestaltigen Blättern, Früchten an welligen Stielen. Zwei charakteristische Engelsköpfe unter den Vertikalstreifen wiederholen in kleinem Maßstab das Motiv der Johanniskanzel: sie tragen an Tüchern kleine Fruchtbündel. Ein Kranz von Akanthusblättern leitet von der zylindrischen Form des Corpus zu der bauchigen Wand des Fußes über, um dessen Schluß sich ein zweiter Kranz legt; das Blatt ist unten fleischiger als das obere, das den breiten, gerillten Blättern an der Unterseite der Johanniskanzeldecke genau entspricht.

Trotz der vielfachen Übereinstimmung der Einzelmotive erscheint das Dekorationsprinzip der Kanzel zunächst für Wilhelmi fremdartig. An keinem seiner vorher betrachteten Werke ist der Schmuck so dicht verteilt, nirgends sonst ist alles so übersponnen von Ornamenten. Es mag sein, daß der Meister in der Holzschnitztechnik reicher und freier arbeiten konnte — genau wie bei der Schalldecke der Johanniskanzel, zu der die nächsten Beziehungen festgestellt wurden; das allein aber würde kaum den merkbaren Wandel der stilistischen Haltung erklären. Eher wäre anzunehmen, daß Wilhelmi sich hier enger an seine flämischen Vorbilder anschließt als bei der Johanniskanzel; gerade die Holzarbeiten: Gestühl, Schranken und Kanzeln sind in Flandern besonders reich ausgebildet. Dort findet man auch Parallelen für die metallartigen Bildungen des Knorpelornaments, das an der Erxlebener Kanzel besonders befremdlich erscheint. Zum Teil zeigt es schon entwickeltere Formen: es füllt mit feinen, länglichen Gliedern, die Blattform annehmen, die Zwickel neben den Ovalen; dabei wird vom Johannisaltar das bekannte Motiv der zwei Voluten übernommen, die mit dem Rücken ein schmales Mittelglied einschließen; als Zwickelfüllung kehrt es an der Jakobikanzel, später an dem für Wilhelmi gesicherten Gitter in Groß-Salze wieder. Am unteren Rande der Treppe dagegen erinnert der dicke, gebuckelte und willkürlich geformte Knorpelstoff an die frühe Portalkartusche an St. Katharinen, vor allem an deren untere Partie, wo das gebuckelte Stuck in der Innenseite ähnlich gekerbt und ausgeschnitten ist. Diese Formen verbieten eine zu späte Datierung der Kanzel.

[1]) Vgl. z. B. Suyderhoef (1613—1686), Porträt des M. Trompius, Wussin (J. Suyderhoef, Leipzig 1861) Nr. 90.

[2]) Ovalfelder, eingefaßt von Gehängen mit langblättriger Unterlage begegnen bei Suyderhoefs Porträtstichen nach Rubens, z. B. Wussin Nr. 41, 43; vgl. auch Rooses, a. a. O., Bd. IV, pl. 281, 298. — Sehr ähnlich auch der Schmuck der Vertikalleisten am Kanzelgeländer zu Vilvorde, wo selbst die Quasten vorhanden sind.

Die Schalldecke ist eine deutliche Wiederholung der Decke der Johanniskanzel; nur der Aufsatz ist fortgefallen, und der Grundriß entspricht der Kreisform des Corpus. Wie an der Johanniskanzel ist das Gebälk mit Schnüren und Früchten ornamentiert, nur daß dort die Ecken durch herabhängende Trauben hervorgehoben waren, während hier ein Zackenband am unteren Rande entlangläuft. Gekreuzte Palmzweige bilden ziergiebelartige Aufsätze, die in regelmäßigen Abständen über dem Gebälk stehen. Akanthusvoluten tragen einen kleinen Podest für die Figur eines Auferstehenden, die derjenigen auf der Johanniskanzel entspricht. Auf den Voluten sitzen jubilierende Putten, wie sie auf dem Taufsteinentwurf für Groß-Salze wiederkehren.

Dem eigentlichen Kanzelbau ist der Pavillon angegliedert. Seine Schauseite besteht aus einer Doppeltür mit reicher, teilweise durchbrochener Ornamentierung. Jeder Torflügel enthält drei durch glatte Rahmen getrennte Felder, von denen eines allein die untere, geschlossene Fläche einnimmt, während die zwei anderen — à jour gearbeitet — sich in die obere Hälfte teilen. Die Felder verlieren nach oben an Höhe, so daß das unterste ein schlankes, hohes, das oberste ein querliegendes Rechteck bildet. Drei vertikale ornamentierte Streifen fassen die Türflügel ein. Über den Türen ruht das gerade Gebälk des Daches; Palmzweiggiebel ragen darüber empor, und ein jubelnder Engel krönt das Dach.

An den senkrechten Streifen wiederholt der Meister die Motive der Gehänge am Kanzelcorpus, indem er immer an der Grundform: Anordnung auf schmaler, langblättriger Unterlage, Durchschlingung mit gewundenen Stielen, Abschluß durch zwei Quasten festhält. Er gibt die verschiedensten Laubarten wieder, dazu Trauben, Rosen, Tulpen, Glocken- und Sternblumen, Tannenzapfen und Eicheln. Die Gehänge begleiten getrennt die untere, geschlossene und die obere, durchbrochene Partie der Türen; sie hängen an Knorpelgebilden, die sich wie Mäuler öffnen und einer Fratze gleichen, unten noch in festen Formen, oben aufgelöst in feine Fasern. Das Gebälk trägt wie das des oberen Aufzugs des Johannisaltars und der obere Brüstungsabschluß der Johanniskanzel Fruchtbündel, die an Tüchern aufgereiht sind.

Die Türfelder selbst sind flacher und zurückhaltender ornamentiert. Wilhelmi verwendet zweimal die gekreuzten Palmzweige in einem ovalen Blätterkranz: einmal im unteren Feld in schöner, langgestreckter Form, dann im obersten, durchbrochen gearbeiteten Rechteck. Neben den reichen Naturformen der Gehänge wirkt dieses Motiv maßvoll und vornehm. Palmzweige schmücken auch als Ziergiebel das Dach des Pavillons; wie an der Johanniskanzeldecke kreuzen sie sich jedesmal über einem Fruchtbündel. Die Mittelfelder der Türen enthalten ein Gitter von knorpeligen Ranken in der vom Gebälk des Katharinenportals bekannten Art; zwar sind die Formen feiner, die Linien schmiegsamer geworden, aber noch immer sind sie voll eigenwilliger Bewegung und fügen sich in großen Zügen zur Form eines Herzens zusammen. Wo sich zwei Voluten mit den Rücken berühren, fehlt nicht das zungenartige Blättchen, das in der Ornamentik Wilhelmis immer wieder festzustellen ist.

Die Idee des pavillonartigen Baus scheint Wilhelmi der heimischen Tradition zu verdanken. Kirchenstühle in Groß-Salze von dem Halleschen Meister Wenig zeigen diese Form; selbst die Ziergiebel über dem Gebälk sind dort schon — bei völlig verschiedener Ornamentik — vorhanden.

Der Reichtum der gesamten Dekoration, die Fülle und, bei aller Üppigkeit, die Klarheit und Eleganz der Ornamentik rechtfertigen die Datierung der Erxlebener Kanzel in die Jahre nach der Vollendung der Johanniskanzel, also etwa 1676 bis 1678, aus denen kein anderes größeres Werk des Meisters bekannt ist. Neben der Johanniskanzel ist es das Schönste, was Wilhelmi geschaffen hat, ein Meisterwerk, das in der Gegend um Magdeburg vereinzelt dasteht.

V.

EPITAPH UND ALTAR DER KATHARINENKIRCHE.

Die nächste große Aufgabe bot sich dem Meister in der Katharinenkirche. 1676 stiftete Joachim Balecke auch für diese Kirche einen Zuschuß von 300 Thalern „für einen Altar, wenn die Kirche zum Gottesdienst wird angerichtet werden, nachdem ihm erlaubt ist, für seine Familie Epitaphien in der Kirche zu setzen"[1]. Drei Jahre später wurde der Altar vollendet[2]. Über den Meister gibt keine

[1] Gemeindearchiv der Katharinenkirche, Lit. A.

[2] Inschrift, Walther, a. a. O.

Nachricht Auskunft, und es mag zunächst überraschen, wenn wieder ein Werk Wilhelmi zugeschrieben wird, das so wenig mit dem Charakter der vorhergehenden übereinzustimmen scheint. Aber in derselben Kirche befindet sich ein Verbindungsglied zwischen dem neuen, entschiedener barocken Stil Wilhelmis und dem des einzigen beglaubigten Altars seiner Hand in St. Johannis: das altarähnliche Wandepitaph des Bürgermeisters Gottfried Rosenstock vom Jahre 1678.

Das Grabmal hängt hoch am linken Eckpfeiler des Chors. Die Autorschaft Wilhelmis geht klar daraus hervor, daß einzelne Motive der Johanniskanzel, z. B. die Engelskopfkonsolen mit Tüchern und Blumengehängen, und die auf ihnen stehenden glatten korinthischen Säulen mit kleinem Schaftring genau wiederholt werden. Der Aufbau entspricht der Grundanlage des Johannisaltars: im Hauptgeschoß die rundbogig geschlossene Inschrifttafel, zu ihren Seiten je eine Säule und ein zurücktretender Pilaster, Engelsköpfe in den Zwickeln, als Abschluß ein Bogengiebel, der über den Säulen verkröpft, aber in der Mitte ganz durchgeführt ist; über einer Attika erhebt sich der obere Aufzug, den ein geschlossener Bogengiebel bekrönt, während zwei freistehende Figuren ihn begleiten. Auffallend ist bei dieser Übereinstimmung in den Grundzügen die rein dekorative Behandlung, die dem Epitaph einen von dem des Johannisaltars stark abweichenden Charakter verleiht. Wilhelmi verläßt hier entschieden die alte Richtung; er strebt nach reicherer Wirkung auf Kosten der Tektonik. Dazu bedient er sich der freieren Formen des norddeutschen Kunsthandwerks, zu denen er sich früher in so entschiedenen Gegensatz gestellt hatte; er übernimmt vor allem das Motiv der „Seitenwangen" aus dem Knorpel- und Akanthusstil, die den Umriß bereichern: auf seitlich ausladenden Engelskopf-Konsolen stehen Figuren, auf die sich vom Giebel Eichenlaubkränze herabsenken; ganz ähnlich hat Giegas in die Seitenwangen seines Altars Figuren eingestellt, in Anlehnung an den Altartyp der Braunschweig-Magdeburger Gegend. Nicht weniger reich stattet Wilhelmi die Basis aus; Akanthusvoluten tragen das untere Gesims, unter dem ein Totenschädel, umgeben von dichtem Eichenlaub, das Werk abschließt. Die gesamte Dekoration ordnet sich wie ein lockerer Kranz um die tektonischen Glieder des Hauptgeschosses und Sockels, und sie täuscht darüber hinweg, daß der Aufbau ursprünglich nicht für ein freihängendes Wandepitaph, sondern für einen feststehenden Altar gedacht war.

Weniger glücklich ist Wilhelmi in der Behandlung der oberen Partie; ein ausgebreitetes Tuch mit Inschrift füllt das ganze obere Feld aus; man empfindet hier das Fehlen jeder tektonischen Stütze als Mangel. Das begleitende Figurenpaar steht auf besonderen Postamenten; es sind, wie im Hauptgeschoß, flüchtig gearbeitete allegorische Figuren, von denen eine durch ein Füllhorn als Fortuna, eine andere als Hoffnung, durch einen Anker, bezeichnet ist, während die Attribute der anderen beiden verschwunden sind. Eine der Frauen trägt um die Hüften dasselbe verzierte Kleidungsstück wie der Träger der Johanniskanzel.

Die Ornamentik des Epitaphs hat sich, entsprechend der Wendung Wilhelmis zum Dekorativen, insofern geändert, als an Konsolen, Voluten und Sockelfeldern neben dem Blumenschmuck der Akanthus mehr Verwendung findet. Vieles von der Ornamentik ist indessen verloren gegangen, da das Denkmal während der Ausmalung der Kirche 1925 starke Schäden erlitten hat; nur eines der Konsolenpaare ist erhalten.

Der Altar der Katharinenkirche entwickelt die Form dieses Epitaphs weiter. Die Grundelemente sind kaum verändert, aber die dekorative Richtung wird hier noch entschiedener verfolgt. Die Anfügung seitlicher Figuren, die Durchführung des Giebels über dem Hauptgeschoß, die Befreiung des oberen Aufzugs von tektonischen Gliedern waren dort schon vorgebildet. Neu ist die gewundene Säule, die hier zum erstenmal in Magdeburg auftritt, und deren Wirkung noch verstärkt wird durch glatte Säulen an Stelle der Pilaster. Barocker Effekt wird auch dadurch angestrebt, daß der weit vorkragende Giebelbogen das Hauptfeld überbrückt, während das Gebälk von diesem durchstoßen wird. Ohne Attika erhebt sich der obere Aufzug dahinter, der im Kontrast zu den schweren Gliedern des Hauptgeschosses leicht und frei gestaltet ist, in den Seiten flach einwärts gekrümmt und bekrönt von einem schmalen, in Voluten endigenden Bogen. Aus dem kreisförmigen Bildfeld ist ein Oval geworden; über ihm wird ein Vorhang von Putten, die auf dem Abschlußbogen balanzieren, zur Seite gerafft. Andere Putten, die wie die oberen Figuren des Epitaphs auf kleinen Postamenten hinter dem Giebel stehen, greifen nach den herabhängenden Enden des Vorhangs. Auf dem Giebel selbst lagern nach barocker

Art zwei größere Engel, eine Kartusche haltend. Die Bekrönung des Altars bildet eine Figur des Auferstehenden.

Die Beziehungen dieses Aufbaus zu dem Epitaph sind klar; die Änderungen andererseits ergeben sich so konsequent als Weiterbildungen der dortigen Formen, daß nur derselbe Meister für beide Denkmäler in Betracht kommen kann; ein Nachahmer hätte sich genauer an das Vorbild gehalten.

Deutlich tritt auch in der Ornamentik die Autorschaft Wilhelmis zutage. Bezeichnend ist dabei, daß der Meister den norddeutschen Formen, vor allem dem Akanthus, noch größeren Spielraum läßt. Vegetabile Ornamentik in der lebendigen Zeichnung und der scharfen Schnitztechnik Wilhelmis findet sich an den gewundenen Säulen, um die sich Weinreben schlingen. Das große Girlandenmotiv des Johannisaltars wiederholt sich unter dem Giebelbogen: der freiplastisch ausgeführte Blumenkranz, der hier die beiden Gebälkenden verknüpft, erinnert in der Behandlung allerdings mehr an die Kränze, die die Engel auf der Schalldecke der Johanniskanzel in den Händen tragen. Palmzweigmotive bilden die Rahmungen aller Bildfelder, und besonders am Oval des Obergeschosses wird das entsprechende Motiv der Erxlebener Kanzel genau wiederholt. Überall bleibt der vegetabile Schmuck in Verbindung mit den metallartigen, lang ausgezogenen Knorpelbändern und -voluten. Daß an einem Werk Wilhelmis nicht die kleinen Engelsköpfe fehlen, ist fast selbstverständlich; sie sitzen am Gebälk, an den Postamenten, den Konsolen der Figuren, und die Hand des Meisters ist auch an ihnen nicht zu verkennen.

Die lebensgroßen Figuren der Katharina und Dorothea begleiten das Hauptgeschoß des Altars. Sie entsprechen sich in ihrer Haltung fast genau im Gegensinne. Sie beugen den Körper und wenden den Kopf mit leichter Neigung dem Altare zu, während ein Arm nach außen hinübergreift, um die von der anderen Hand gehaltenen Attribute, Schwert und Blumenkorb, zu stützen. Der Fuß des mit der Armhaltung korrespondierenden Spielbeins berührt den Boden nur noch mit der Spitze, so daß die schlanke Figur leichter steht als die breit und fest auftretenden Figuren in der Johanniskirche. Die Gewandmassen werden mehr in die Bewegung des Körpers hineingezogen: die linearen, langgezogenen Falten schmiegen sich enger an und betonen die Biegung des Körpers; in schraubenförmiger Windung schlingt sich der über das Knie gelegte Mantel um die Figuren. Das Dekorative überwiegt bei beiden Gestalten; wie große ornamentale Seitenwangen begleiten sie den Altaraufbau. An den Träger der Johanniskanzel erinnern die weichgeformten, ovalen Gesichter der jugendlichen Heiligen, die Bildung der Augen und des schmalen Mundes mit den vollen Lippen, im Ausdruck freilich sind sie matter und weniger individuell. Katharina trägt um die Hüften dasselbe, ganz entsprechend ornamentierte Kleidungsstück wie jener Engel und auch andere Figuren Wilhelmis.

Die beiden langgewandeten Engelsfiguren auf dem Giebel bewahren dieselbe dekorative Symmetrie wie die Heiligen. Das tief ausgehöhlte Gewand mit den langen Faltenkurven, die vollen, länglichen Gesichter, das wellige Lockenhaar und die weichen Formen der Hände sind charakteristisch für Wilhelmi.

„Ausgemalet und vergüldet“ hat den Altar nach Walther der Maler Johann Fensterer[1]). Die Predella bietet die übliche Darstellung des Abendmahls, dagegen sind die Themen der beiden Hauptbilder ungewöhnlich: eine Grablegung im Mittelbilde, der Gekreuzigte mit den weinenden Frauen im oberen Felde. Der Johannisaltar bot noch die konventionellen Darstellungen der „Kreuzigung“ und „Auferstehung“, wie sie an Renaissancealtären die Regel sind.

VI.

DIE ARBEITEN WILHELMIS FÜR GROSS-SALZE.

In den folgenden Jahren bis 1682 fallen die Arbeiten Wilhelmis für St. Johannis in Groß-Salze, dieselbe Kirche, in der Giegas den Altar errichtet hat. Schon 1679 hat Wilhelmi für diese Kirche gearbeitet und an der damals gerade neuerbauten Kanzel nachträgliche Veränderungen vorgenommen[2]). Die Kanzel war, wie der von Raack wiedergegebene Vertrag besagt, von dem Bildhauer Maximilian Dreißigmark aus Halle 1674 bis 1678 „unter fortwährender Erhöhung und Vermehrung des figürlichen und

[1]) Die heutige Fassung ist modern (1925). — Den Johannisaltar und den Altar der Petrikirche malte ein Christof Fensterer. Vielleicht hat Walther sich nur im Vornamen geirrt.

[2]) F. O. Müller, Geschichtsblätter 1879, S. 57ff. — Raack, a. a. O.



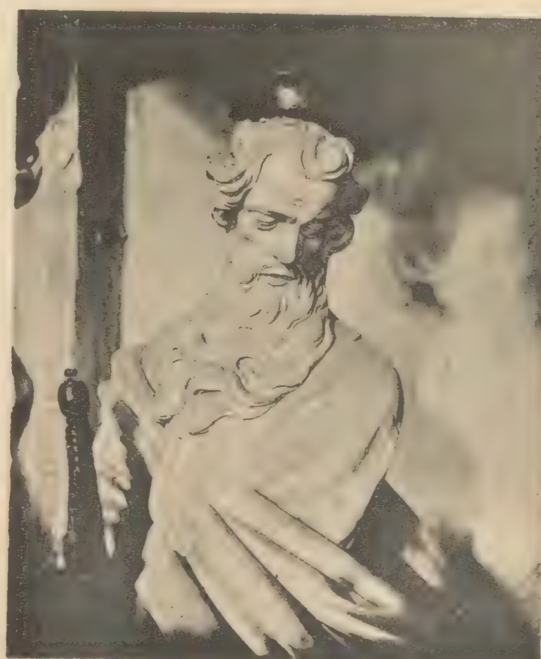
Chorgitter, Gr. Salze



Taufstein der
Heiligen Geistkirche,
Magdeburg



Kanzelträger, Petrikirche,
Magdeburg



Paulus als Kanzelträger,
Erxleben

ornamentalen Schmuckes" (Müller) fertiggestellt worden. Mehrere Entwurfskizzen, die im Stadtarchiv aufbewahrt werden, von zwei verschiedenen Meistern, eine darunter von Dreißigmark signiert, beweisen, wie sorgsam man den Plan erwog, und zwischen wie verschiedenartigen Entwürfen man zu wählen hatte. Deutlich ist bei allen, daß sie mit Wilhelmi in keinem Zusammenhang stehen. Zur Ausführung gelangte der abstruse, überladene Spätrenaissancebau von Dreißigmark. Die Kanzel ruht auf einem Palmstamm, die Felder der polygonalen Brüstung enthalten kleinfigurige Reliefs, und zwischen diesen stehen eingeengt, mit den Köpfen das Gebälk tragend, große Apostelfiguren.

Man zog jedoch für die Schalldecke einen dritten Meister zu Rate, einen „Torgauischen Bildhauer", dessen Entwurf auch zur Ausführung kam: eine Darstellung der Verklärung Christi auf einem Wolkenberg ohne feste architektonische Form, der „lichten Wolke" der biblischen Szene. Ehe man diese Arbeit aber vollendete, setzte als vierter Wilhelmi ein.

Müller und Raack berichten übereinstimmend, der Rat habe von Wilhelmi nachträglich vier Engel an der Kanzel anbringen lassen. Vom Meister selbst ist noch eine Quittung erhalten, worin er am 7. Februar 1679 „die restierenden 4 Thaler für Engelsköpfe und anderen Zierrath an der neuen Cantzel" bestätigt. Die Prüfung der Kanzel ergibt aber, daß nicht vier, sondern alle elf Engelfiguren, die auf der Wolkendecke an Stelle der Verklärungsgruppe Platz gefunden haben, sicher von der Hand Wilhelmis stammen. Ausgenommen sind hiervon nur einige auch stilistisch abweichende aus der Wolkenmasse herausgeschnitzte, nicht später angesetzte Köpfe, die schon der Entwurf des Torgauers zeigt. Charakteristisch für Wilhelmis Figuren sind die langen, dünnen Tücher, die die Körper der Kinder umschlingen, und die pausbäckigen Lockenköpfe mit den hohen Stirnen und den tiefen Augenpartien[1]. Wilhelmi ersetzt also die erzählende Darstellung der Verklärung durch den Chor der Engel, die in den Triumph eines posaunenblasenden Engels auf der Spitze einstimmen; diese krönende Figur stammt von einem anderen Meister, ebenso wie die Engel über dem Kanzelportal.

Nicht festzustellen ist, was die Quittung unter dem „andern Zierrath" versteht, den Wilhelmi noch an der Kanzel angebracht habe. Motive aus Wilhelmis Ornamentik finden sich am unteren Abschluß der Brüstung, wo Tuchgehänge mit Trauben, Eichenlaub und Blumen herabhängen, am Portal und am oberen Brüstungsgebälk. Doch sind ihre Formen zu derb und übertrieben, um dem Meister selbst gehören zu können. Wilhelmi hätte kaum den Eindruck der Überladenheit durch so grobe Zutaten noch verstärkt. Da sie andererseits Dreißigmarks Entwurf noch nicht enthielt, muß es sich um nachträgliche Anfügungen handeln; trotzdem können sie von Dreißigmark stammen, der ja nachweislich fortwährend Erweiterungen seines Planes vorgenommen hat, so daß ihm statt der zuerst ausgemachten 160 Thaler, 325 Thaler bezahlt wurden. Es ist nur natürlich, daß dieser Handwerker von der eben vollendeten Johanniskanzel Wilhelmis gelernt und deren Formen in seine derbere Sprache übersetzt hat.

Als der Rat 1681 einen neuen Auftrag zu vergeben hatte, wandte er sich nicht mehr an sächsische Meister, die bisher, vielleicht infolge der Beziehungen zwischen Groß-Salze und Halle, den Vorzug gehabt hatten[2]), sondern an Wilhelmi: der Magdeburger Bildhauer erhielt den Auftrag, das Gitter, das den Chorraum vom Hauptschiff trennt, herzustellen.

Müller berichtet, daß im Kontrakt für diese Arbeit der Name des Bildhauers fehle; aber er sowohl wie Raack nennen Wilhelmi als Meister, und eine von diesem selbst unterzeichnete Quittung über das Honorar, das nicht mehr als 60 Taler betrug, ist noch vorhanden.

Das hölzerne Gitter ist etwa 1 m hoch und ruht auf einer zum Chor führenden Stufe. Es ist in neun gleichgroße, rechteckige Felder geteilt, von denen die drei mittleren im Halbrund vorspringen, um für den Taufstein Platz zu machen. Oben wird es durch ein schlichtes, über den senkrechten Trennungsstreifen der Felder leicht verkröpftes Profil abgeschlossen, so daß der Blick ungehindert bis zum Altar über das Gitter hinweg streift.

Das System der Feldeinteilung entspricht demjenigen der Erxlebener Kanzel, mit der barocken Änderung, daß die Ovale in durchbrochener Schnitzerei jedesmal drei Fruchtgewinde enthalten, die

---

[1]) Vgl. die stehenden Engel auf der Schalldecke der Johanniskanzel und auf dem Giebel des Katharinenaltars.

[2]) Z. B. Dreißigmark, der „Torgauische Bildhauer" und Christian Wenig aus Halle.

von dem oberen Scheitelpunkt ausgehen, wo sie durch eine Schleife festgehalten werden und zu den seitlichen Mitten und zum unteren Scheitelpunkt hinführen. Durch die Hinzufügung dieser Girlanden verleiht der Künstler dem Gitter ein prunkvolles Aussehen, während er in Erxleben die Felder zurückhaltend nur mit flacher Schnitzerei gefüllt oder völlig leer gelassen hatte. Zugleich gewinnt die Schnitzerei durch diese schweren Gehänge an Gewicht: die Tuchschleifen sind dicke Knoten und Wülste, die Blattknospen breitlappige Glocken geworden; ähnlich verhält es sich mit den knorpeligen Zwickelornamenten, die in Erxleben zarter reliefiert und nur auf die eigentlichen Zwickel beschränkt waren, sich hier hingegen in langen, breiten Windungen um das ganze Oval ausdehnen, so daß sie den Palmzweig fast erdrücken.

Die Zunahme an Masse läßt sich auch an den Gehängen feststellen, die wie in Erxleben die senkrechten Trennungsstreifen schmücken: die Anordnung ist dichter und gehäufter. Dagegen fehlt nicht der mannigfache Wechsel der Blumen-, Frucht- und Laubarten, die eine langblättrige Unterlage gleichsam spielerisch überspinnen. Die Gehänge beginnen an Engelsköpfen, die dekorativer aufgefaßt, nicht mehr so individuell ausgebildet sind, wie an der Johanniskanzel[1]).

Das Formgefühl, das dieser neuartigen Anwendung bekannter Motive zugrunde liegt, hängt mit dem allgemeinen Aufkommen des Akanthusstils zusammen. Sowohl die Schwere und Massigkeit der Formen als auch die unorganische Art der Einfügung der Girlanden in die Ovale ist diesem heimatlichen Stil verwandt, dessen Merkmale die schwere Bewegung massiger Akanthuswellen und völliger Verzicht auf architektonische Komposition sind, und unter dessen Einfluß Wilhelmi immer mehr zu geraten scheint, je länger er von der flämischen Anregungsquelle entfernt bleibt.

Gleichzeitig mit dem Chorgeländer, unter Leitung Wilhelmis, wird das Gestühl im Schiff entstanden sein, das jetzt teilweise durch modernes Mobiliar ersetzt ist. Die Dekoration des Gestühls an der Südwand entspricht der des Gitters, aber in erheblich gröberer Arbeit unter Wegfall einzelner Motive, wie des Schmuckes der senkrechten Streifen, der Engelsköpfe, der inneren Girlanden. Diese Arbeiten sind aus rohem Holz, während das Gitter eine alte weiß-goldene Fassung auf schwarzem Grund trägt, — auch diese Farbigkeit von heimatlichem Charakter gegenüber der nach flämischer Weise unbemalten Erxlebener Kanzel. —

Für diese Gruppe von Arbeiten fand der Leiter des Stadtarchivs, Herr W. Schulze, zwei schmale Blättchen mit Skizzen zum „Gelender", zweifellos von der Hand Wilhelmis. Das eine Blatt[2]), eine lavierte Federzeichnung, gibt das Schema der Chorschranke wieder, wie sie ausgeführt ist, mit Beischriften in der Handschrift Wilhelmis. Der Entwurf unterscheidet sich von der Ausführung nur durch die Ornamentierung der Pfosten. An Kontrasten und Tektonik reichere Form haben auch die Pfosten in dem anderen Entwurf, einer farbig getuschten Federzeichnung, in der statt der durchbrochenen Schnitzerei Schriftfelder dargestellt sind. Die Beischrift neben einer kleinen Ziervase lautet: „dieses ist der Zierrat aufs Gelender unt . . . Seulen". Wahrscheinlich stellt diese Skizze kein Gitter, sondern ein Gestühl „unter (Emporen-)säulen" dar; der äußerste Pfosten ist deutlich als Eckpilaster, im Profil, gezeichnet, und in der Mitte befindet sich eine rechteckige Einbuchtung, offenbar für eine Tür. Auch die Geschlossenheit der Felder würde für diesen Zweck besser passen.

Ein drittes Blatt von derselben Hand, der Entwurf für einen Taufsteinüberbau[3]), signiert „Tob. Wilhelmi Magdeb. 1682", erbringt den Beweis für die Eigenhändigkeit der Zeichnungen. Auf Säulen, die mit Eichenlaub umwunden sind, ruht ein kronenförmiger Baldachin aus freien Ornamentformen; federartig dünne Bogenschwünge streben über dem schmalen Reif zueinander und stützen ein kleines Postament für eine Spitzenfigur. Bemerkenswert ist die sparsame Anwendung vegetabiler Ornamentik; an Stelle des fast unerschöpflichen Reichtums der früheren Werke herrschen bestimmte, typische Formen und Elemente vor, vor allem — auffallend für diese Zeit — Knorpelwerk, das hier und da pflanzenhafte Form annimmt. Die phantasievolle Frische der ersten Werke geht damit verloren, eine gewisse Manier in der Wiedergabe der Motive waltet vor.

---

[1]) Vgl. die entsprechende Dekorierung vertikaler Leisten mit Engelsköpfen und Fruchtgehängen bei Ysendyck, Serie 2, P. 4 (Portal in Diest, 1674).

[2]) Nr. I, J. 56.

[3]) Nr. I, J. 46.

Viel Sorgfalt hat der Meister auf den Figurenschmuck verwandt, den er mit lockeren Federstrichen ausführt. Ein Engel mit Spruchband in den Händen schwebt über dem Taufbecken, den Aufbau krönt die Figur eines die Kinder segnenden Christus, eine genaue Wiederholung der Johannesstatuette vom Portal der Johanniskanzel. Eine Schar von Kindern umgibt den Heiland; er hält eines auf dem Arm, ein anderes drängt sich an ihn zu seinen Füßen, andere sitzen auf den Bogen der Bekrönung und streben zu ihm empor. Unverkennbar ist die Zusammengehörigkeit dieser Putten mit den kurz vorher ausgeführten an der Schalldecke in Groß-Salze. Die Stellungen und selbst die wehenden schmalen Tücher stimmen genau überein.

Der Taufstein selbst, eine flache Schale auf bauchigem Fuß mit kugelförmigem Hals, hat eine wenig künstlerische Form, die durch die beiden unorganisch angebrachten seitlichen Kartuschen nicht verbessert wird. Die untere Wölbung schmücken Zackentücher, an Ziernägeln hängend, ein beliebtes Motiv des Meisters. Die Ornamentik besteht aus Akanthusblättern, die die Kartuschen ähnlich einrahmen wie am Katharinenaltar.

Die Idee der ganzen Anlage scheint aus der lokalen Tradition zu stammen. Überbauten über Taufsteinen kommen seit dem 16. Jahrhundert vor, und noch weiter verbreitet ist die Sitte, einen schwebenden Engel darüber anzubringen.

Dieser Entwurf dient als nachträgliche Stütze für die Zuschreibung des Katharinenaltars an Wilhelmi. Trüge er nicht die Signatur des Meisters, so würde man kaum glauben, daß er von derselben Hand stammt wie Altar und Kanzel der Johanniskirche. Dasselbe Formgefühl aber, das aus der Zeichnung spricht, ist am Altar der Katharinenkirche zu erkennen; auch dort der Charakter des Improvisierten, dieselbe Bevorzugung des rein Dekorativen, die der Gesamtwirkung in beiden Fällen zum Schaden gereicht.

VII.

DIE KANZEL DER PETRIKIRCHE.

Wilhelmis nächstes größeres Werk ist die Kanzel in der Petrikirche zu Magdeburg von 1685, eine für diese Gegend bemerkenswerte Leistung, die dem Meister immer noch eine Sonderstellung über dem allgemeinen Niveau sichert.

Vor einer Würdigung der Kanzel ist es notwendig, den Bau, in dem sie steht, zu betrachten.

Für St. Peter und St. Katharinen genehmigte der Rat von Magdeburg im Jahre 1668 gemeinsame Kollekten zum Neubau[1]). Die Renovierung von St. Peter datiert Dehios Handbuch in das Jahr 1670, aber 1664 war schon Michel Jakob, ein „Zimmermann", den die Bürgerrolle von 1651 aufführt, mit dem Bau beschäftigt[2]). 1669 erneuerte Melchior Lenz für 125 Thaler einige Fenster. Ihn löst 1675 Wilhelmi ab, der am 15. Juli einen Vertrag mit Siegel und Unterschrift zeichnet, „7 Fenster für 237 Thaler" zu verfertigen. Dem Kontrakt liegt ein schriftliches Gutachten des Meisters bei, aus dem genau zu ersehen ist, in welchen Fenstern das „fehlende Steinwerk" zu ersetzen war. Es ist die gesamte Nordseite; die Fenster haben durchweg Maßwerk in rein gotischem Charakter.

Offenbar hat Wilhelmi den Bau auch weiter, bis zu Ende, geführt, denn die Gewölbekonsolen, soweit sie nicht noch vom mittelalterlichen Bau stammen, haben die von der Katharinenkirche bekannte Form von Engelsköpfen, die unverkennbar von ihm oder einem seiner Mitarbeiter stammen.

Im Jahre 1689 wurde wieder Gottesdienst in der Kirche abgehalten[3]). Als 1685 der Fischer Bendix Schmidt die Kanzel errichten ließ, war der Bau wohl schon vollendet.

Die Kanzel ist durch eine Signatur am Fußende — das Meisterzeichen mit den Buchstaben T. W. und der Zahl 1685 — als Arbeit Wilhelmis gesichert. Sie ist ganz aus Sandstein, nur die Schalldecke aus Holz. Ein grauer Ölfarbenanstrich jüngeren Datums beeinträchtigt den zurzeit stark.

Auch dieses Werk beweist die erstaunliche Wandlungsfähigkeit Wilhelmis; man glaubt den Meister zunächst nicht wiederzuerkennen.

Von der Johanniskanzel behält er den polygonalen Grundriß bei, läßt aber die Statuetten aus

[1]) Akten des Stadtarchivs, K. 25.

[2]) Quittungen und Kostenanschläge im Gemeindearchiv.

[3]) J. C. F. Berghauer, Magdeburg und die umliegende Gegend, Magdeburg 1831, S. 94.

den Feldern an die Ecken rücken und selbst die Gliederung übernehmen, so daß tektonische Stützen überflüssig werden. Die Figuren stehen auf vorkragenden Konsolen, die wie an der Johanniskanzel in einer gesonderten Basiszone liegen und Schrifttafeln zwischen sich einfassen. Die Felder selbst bleiben leer; die werden durch gestreckte, flache Palmenovale, das Erxlebener Motiv in strenger Stilisierung, eingerahmt; so verschwinden auch die Muschelnischen bis auf schmale, flache Andeutungen, die die Conche zur Palmette umgestalten, im Hintergrund der Figuren. Es entsteht ein neuer, eigenartiger Kanzeltyp, der sich von den vorigen deutlich unterscheidet. Die Stellung der Figuren hat der Meister wohl von früheren Kanzeln der lokalen Schule übernommen, wo die Figuren zwischen die erzählenden Reliefs an Stelle der Säulen traten, um alles mit dekorativem Leben zu füllen; so an der Domkanzel in Magdeburg, in Groß-Salze, Brandenburg, Tangermünde und vielen anderen Orten. An der Petrikanzel benutzt Wilhelmi dieses Mittel zum entgegengesetzten Zweck: zur Reduzierung der Dekoration, zu möglichster Zurückhaltung und Einfachheit. Das Relief des Ganzen ist äußerst flach, und die ausgesparten leeren Flächen beherrschen den Eindruck. Die Konsolen treten etwas mehr aus der Wand hervor, doch auch sie sind nur reduzierte Formen der Puttenkopfkonsolen von der Johanniskanzel, deren reiche Kompositionen sie durch ein einfaches Akanthusblatt mit kleinen Blumen- oder Fruchtbündeln ersetzen. Das Akanthusblatt ziert in einer fortlaufenden Reihe auch die untere Abschlußleiste der Brüstung und den Fuß der Kanzel, während das obere Gesims ganz frei von Ornamenten bleibt. Um so schöner tritt bei der Sparsamkeit dieser schlichten, hauptsächlich durch den Wechsel von aufgerauhten und glatten Flächen wirkenden Dekoration die Abstufung der elegant gestreckten Proportionen des Aufbaus und seine einfache Gliederung hervor. Neben diesem Werk erscheint die Johanniskanzel breit und gedrückt.

Das Kanzelportal entspricht in der Anlage dem der Johanniskirche, dessen Formen nur in den Stil des späteren Werks umgesetzt sind. Das Ganze wirkt leichter und schlanker; flache Leisten ersetzen die Pilaster, der Giebel wird durch feinen Zahnschnitt vom Gebälk abgehoben. Das sichere Formgefühl Wilhelmis zeigt sich auch bei der neuartigen Dekorationsweise in der schönen Zeichnung der Muscheln und der zarten Bandornamente auf rauhem Grund, die Kopf und Fuß der Leisten schmücken. Die große, beherrschende Akanthuskartusche dagegen, die den Giebel ohne Rücksicht auf die architektonische Wirkung überschneidet, erinnert noch an die üppigen Formen der vorhergehenden Arbeiten, etwa des Katharinenaltars. Anklänge an die frühere Ornamentik sind die Blumen und Früchte und das Palmenmotiv in den holzgeschnitzten Türfüllungen, wo die Zeichnung reicher und bewegter ist. Andere bekannte Motive behandelt Wilhelmi wieder zurückhaltender, wie den Schmuck des Gebälks durch einen Engelskopf zwischen zwei Fruchtstücken, oder die gekreuzten Palmzweige im Lorbeerkranz, die die Sockelfelder füllen. Auf Figurenschmuck verzichtet der Meister bei diesem Portal völlig.

Der Träger der Kanzel ist wieder ein lebensgroßer Engel. Er steht ruhig in frontaler Haltung und neigt nur leicht den Kopf zur Seite. Beide Arme greifen empor, um den Kanzelfuß gleichmäßig zu stützen. Die Funktion des Tragens freilich kam bei dem temperamentvoller bewegten, in voller Aktion dargestellten Johannisengel besser zum Ausdruck; dessen ganzer Körper war an dem Stützen der Last beteiligt, auch der Ausdruck des Gesichts war lebhaft, die plastisch ausgeprägten Züge verrieten innere Erregung, und die hochgetürmten Haarwellen, die seitlich abstehenden Locken schienen diesen Eindruck noch zu verstärken. Bei dem Engel der Petrikirche hingegen fallen die Haare glatt in die Stirn und auf die Schultern und umgeben ein weichgeformtes, ruhiges Antlitz. Das Gewand erscheint hier kleinlicher gefältelt, der Linienzug ist stockender und manches bereichernde Motiv — die wehende Schärpe, die umgeschlagenen Säume — ist unterdrückt; dagegen bringt Wilhelmi einen neuen Effekt, indem er die Formen des Spielbeins unter dem dünnen Stoff sichtbar werden läßt. Die Flügel des Engels, die sich bei der früheren Figur so schwungvoll ausbreiteten, sind hier ebenfalls auf schmalen Raum beschränkt.

Bei den zehn Apostelstatuetten bemerkt man die Beruhigung des Gewandstils noch deutlicher. Während der Meister gerade an den entsprechenden Statuetten der Johanniskanzel die Stilisierung des Gewandes besonders weit getrieben hatte, wird er hier realistischer. Das Mantelmotiv des Simon, um nur ein Beispiel zu geben, ist bei unveränderter Stellung und Haltung der Figur völlig umgewandelt: die den Körper in diagonaler Richtung umspannenden Kurven sind verschwunden, und der Mantel

fällt schlicht herab. Bei allen Statuetten fällt ferner die größere Schlankheit gegenüber den früheren Figuren auf. Andererseits beweisen Köpfe wie der des Petrus genügend die Zusammengehörigkeit mit den Figuren der Johanniskanzel.

Die Schalldecke hält sich an die steilen, schlanken Proportionen der Kanzel; über dem schmalen Gebälk steigt ein hoher, gestreckter Aufsatz empor, dessen Rundbogenöffnungen durch schmale Pfeiler mit senkrecht herabhängenden Laubgehängen unterbrochen werden. Die Gehänge enden in Doppelquasten und werden oben durch Tücher untereinander verbunden. Die scharf unterschneidende Technik sowie die lebendige Zeichnung vor allem des Eichenlaubs und der lanzettförmigen Blätter mit kleinen runden Beeren lassen deutlich Wilhelmis Hand wiedererkennen, und sowohl in der Beschränkung der Motive auf bloße Blattformen, wie in ihrer Anordnung, bei der beträchtliche Teile der Fläche unausgenutzt bleiben, offenbart sich die zurückhaltende, ordnende Dekorationsweise seiner Spätzeit. Das untere Gebälk der Decke schmücken an Tüchern hängende Frucht- und Blumenstücke, wie in St. Johannis und Erxleben.

Der übrige Schmuck der Decke besteht jedoch aus dem dominierend auftretenden Knorpelornament. Feingliedriger als am Groß-Salzer Taufsteinüberbau, in vielfach durchbrochener Arbeit, bildet es Ziergiebel und zum Aufsatz hinführende Voluten. Wenn auch einzelne Glieder in Blattformen endigen, so herrschen doch die metallisch harten Bildungen vor. Die späte Stilphase zeigt sich in der Beobachtung einer strengen Symmetrie, an den obersten Ziergibeln bildet sich die Form einer Muschel als Bekrönung aus, die neben den feinen bandartigen Voluten und den Blattansätzen Ornamentmotiven einer etwa 40 Jahre späteren Zeit merkwürdig ähnelt.

Der figürliche Schmuck der Decke beschränkt sich auf den Christus, eine von wallendem Mantel umgebene Figur in nicht so bewegter Haltung wie die entsprechende Figur der Johanniskanzel.

Im Zusammenhang mit der Kanzel sei auch der Taufstein der Petrikirche erwähnt, eine anspruchslose Arbeit der Wilhelmiwerkstatt. Der achteckige Fuß trägt eine runde Schale, deren bauchige Außenwand Kartuschen in Knorpelform und Engelsköpfe schmücken. Gegen eigenhändige Ausführung durch den Meister spricht die Derbheit der Knorpelformen und die steife Anordnung der Flügel der Engel. Der Deckel ist modern.

VIII.

DIE EPITAPHIEN.

In die nächsten Jahre fällt der Erweiterungsbau der Kirche zum Hl. Geiste, der von 1684 bis 1693 betrieben wurde[1]). Kettner berichtet, daß die instandgesetzte Kirche schon am 1. Dezember 1652 eingeweiht, daß sie aber „nach wenig Jahren in die Länge, Breite und Höhe erweitert" worden sei; der Chronist bezieht sich wahrscheinlich auf eine Notiz bei Vulpius, nach der der Bau „vor wenig Jahren um ein großes der Länge, Breite und Höhe nach erweitert, mit vielen Pfeilern versehen und gewölbet" wurde[2]). Die Engelskopfkonsolen des Mittelschiffs beweisen, daß die Ausführung dieses späteren Gewölbebaus der Wilhelmiwerkstatt oblag. Die Gewölbekonsolen der Seitenschiffe haben nicht mehr die Form von Engelsköpfen, sondern von Akanthusvoluten in der Art der Konsolen der Petrikanzel. Zwei Jahre vor der Vollendung dieses letzten Kirchenneubaus in Magdeburg starb Wilhelmi.

Während des letzten Jahrzehnts seines Lebens hatte der Meister auf dem Gebiete der Grabmalplastik eine reiche Tätigkeit entfaltet. Dem Epitaph der Katharinenkirche von 1678 folgten von 1681 an zunächst fast Jahr für Jahr derartige Arbeiten, die zum Teil freilich der Werkstatt zugeschrieben werden müssen, private Aufträge aus den Kreisen der inzwischen wieder zu Wohlstand gelangten Familien, die damit eine alte Tradition nach langer Pause wieder aufnahmen. Als neue Auftraggeber traten die Angehörigen des durch die brandenburgische Verwaltung Magdeburgs zu Ansehen gelangten Beamten- und Offizierstandes auf.

Die Formulierungen Denekes für die einzelnen Gattungen des Grabmals seien im folgenden beibehalten[3]).

---

1) Stadtarchiv, Akten K. 33.
2) Vulpius, S. 48.
3) Deneke, Diss., S. 144.

1. Grabtafeln[1]).

Die „von vornherein als Wandschmuck gedachte, architektonisch ausgestaltete Platte" hat Wilhelmi häufig als frei hängende Inschrifttafel mit Giebelkrönung und unterem Kartuschenabschluß gestaltet. Diese Form hat die Gedenktafel für den Fischer Bartholomaeus Richter (gest. 1681) in der Jakobikirche, den Stifter der dortigen Kanzel[2]). Die Sandsteinplatte zeigt ein aufrecht- stehendes, längliches Oval mit Inschrift und in den 4 Zwickeln die für Wilhelmi oft bezeugten Knorpelfüllungen in einer speziell an die großen Voluten des Groß-Salzer Gitters erinnernden Form. Ein flacher Dreieckgiebel mit Wappenschild und Laubgirlanden erinnert an den Portalgiebel der Petrikanzel; an seinen seitlich etwas überstehenden Ecken sind mit Schleifen dicke Eichenlaubgehänge angebracht — in der dekorativen, untektonischen Art des späteren Wilhelmi —; die sorgfältige, Blatt für Blatt hervorhebende Behandlung rechtfertigt die Zuschreibung des Steins an den Meister selbst. Den unteren Abschluß bildet ein querovales Schriftfeld zwischen zwei jetzt völlig verstümmelten Engelsköpfen. Schmale Knorpelwerkschwünge schließen an diese an und umgrenzen das Oval.

Einen ähnlichen Typus zeigt der Gedenkstein für den Pfarrer Carpzovius (gest. 1862), außen an einem Strebepfeiler des Chors der Johanniskirche. Der Giebel hat hier die von Wilhelmi bevorzugte Form des geschlossenen Segmentbogens; die Füllung besteht wieder aus dem Wappenschild zwischen Girlanden, wozu als weiterer Schmuck Kränze auf der Rundung des Giebels selbst treten. An das schlanke, schlicht gerahmte Oval der Tafel schließt unten eine herzförmige Kartusche an, die sich durch plastische Formen auszeichnet. Lang geschwungene, schmale Knorpelbänder stoßen am untersten Punkt wieder mit jenem zungenförmigen Mittelglied zusammen und bilden das bekannte ornamentale Motiv Wilhelmis, das er hier außerdem als Füllung in den unteren Zwickeln, neben Engelsköpfen in den oberen, verwendet.

Dem an der Wand hängenden ist der auf dem Boden ruhende Gedenkstein verwandt, wie er sich im Domkreuzgang vielfach findet. Die geringe Qualität der dort aufgestellten Barocksteine spricht gegen Wilhelmis Hand, doch tragen fast alle das Gepräge seiner Werkstatt[3]). Nur die wichtigsten seien hier aufgeführt.

Wenig von den vorhergehenden weicht das Epitaph des Dompredigers F. W. Lyser (gest. 1691)[4]) ab; eine einfache, stark verwitterte Arbeit aus der Werkstatt Wilhelmis: das untere Queroval wird zum festen Sockel, dagegen bleiben die ovale mittlere Tafel und der geschlossene Bogengiebel bestehen. Die Inschrifttafel wird von Zwickelengelsköpfen und schmalen Eichenlaubgehängen begleitet.

Besser erhalten ist das Epitaph für Georg Philipp von Veltheim (gest. 1683)[5]), eine freie Kopie der schönen Dehneschen Bronzeplatte für L. v. Lochow im Dom[6]). Das Rahmenwerk ist von Dehnes Arbeit übernommen: zwei Pfosten, mit je vier Ahnenwappen besetzt, daneben die Figuren der Spes und Fides in flachem Relief, und über dem halbmondförmigen Giebel die trauernden Putten. Eigene Motive aus Wilhelmis Formenkreis bietet das Innenfeld: ein Palmenoval, dessen Zweige unten von einer Doppelquaste zusammengehalten werden.

Wilhelmi entwickelt diesen Typ der Grabtafel zu monumentaler Form in dem Denkmal für Sigismund von Lichtenhain[7]), Obersten und Kommandanten von Magdeburg (gest. 1687), in der Johanniskirche. Auf hohem, doppelten Sockel erhebt sich der Aufbau; breite Pfosten fassen ein glattgerahmtes, rechteckiges Feld ein, in welchem sich ein Palmenoval mit dem Porträtrelief des Verstorbenen über einer Inschriftkartusche befindet. Ohne Gebälk ruhen darüber steile Bogengiebelstücke, zwischen denen ein großer Wappenhelm mit Federbusch, gekreuzten Fahnen und Waffen auf einer breit sich vorwölbenden Volute liegt. In der schlanken Proportionierung der Gesamtanlage, den kräftigen Formen der Einzel-

---

[1]) „Grabsteine", d. h. „ursprünglich auf dem Erdboden gelegene Platten", haben in dieser Zeit durchweg keinen künstlerischen Wert, sind auch meist schlecht erhalten.

[2]) Das Denkmal befindet sich an der Südwand bei dem ursprünglichen Standort der Kanzel, wo Richter auch seine Grabstätte hat.

[3]) Manche sind erst nach Wilhelmis Tode entstanden.

[4]) Deneke, Diss., Verzeichnis Nr. 14.

[5]) Deneke, a. a. O., Nr. 20.

[6]) Deneke, Diss., S. 123.

[7]) G. F. Kettner, Clerus Magdeburgensis, Magdeburg 1726—1733, S. 154.

glieder und der Strenge der Komposition trifft man die Vorzüge der Werke des Meisters selbst wieder. Allerdings hatte er das Epitaph bisher anders behandelt: in dem Rosenstockepitaph der Katharinenkirche waren noch Spuren des Renaissancegrabmals zu erkennen, jetzt erscheint der barocke Typus bereits voll ausgebildet; das Denkmal ist nur der Person des Verstorbenen gewidmet, dessen Bildnis zum Mittelpunkt der Komposition wird. Damit ist auch der formale Wandel gegeben: die Ähnlichkeit mit einem Altaraufbau schwindet vollkommen. Das Denkmal wird schlichter, ja nüchterner, dem Stil der Petrikanzel entsprechend. Unter Verzicht auf beschwerende Architekturformen wirkt der Meister mit sparsamen Mitteln, ruhigen Linien und knappen Umrissen.

Um die Pfosten winden sich Lorbeerzweige; Kapitelle fehlen, wie bei allen Spätwerken Wilhelmis; sie werden durch Wappen mit reicher Helmzier ersetzt, und die Basen vertritt je ein aufgerichtetes breites Akanthusblatt in der Form, wie es auch Konsolen und Fuß der Petrikanzel schmückt. Das Palmenoval, das ganz in der Erxlebener Form gebildet ist, wird mit der Schriftkartusche durch eine Volute fest verbunden. Diese Zusammenstellung entspricht einem weitverbreiteten Typ niederländischer Porträtstiche[1]). Die Kartusche selbst wiederholt bekannte Formen und Motive Wilhelmis: der innere Rand verläuft herzförmig, wie bei der Kartusche des Katharinenportals, an den Seiten sitzen Engelsköpfe, die ihre Flügel der Biegung des Ovals anpassen, und Blumenbüschel hängen von den Flügeln an Tüchern herab, die Zwickel unterhalb der Kartusche ausfüllend. Den oberen Sockel des Grabmals füllen flache Reliefs mit Darstellungen von Waffen und kriegerischen Emblemen aus. Der untere, beträchtlich höhere Sockel enthält nur in den seitlichen, leicht vorgezogenen Feldern Blumengehänge an Tüchern.

Das Grabmal mit Porträt in Halbfigur, in Magdeburg fremdartig, bildet in den Niederlanden den häufigsten Typus im 17. Jahrhundert. Stark verbreitet ist namentlich die Form der Büste[2]). Wilhelmi behandelt das Porträt als flaches Relief. Er charakterisiert den Verstorbenen durch selbstbewußte, dem Befehlshaber zukommende Haltung: der Kopf ist aufgerichtet, die Rechte in die Hüfte gestemmt. Brust und Arme umhüllt ein Panzer, dessen Rankenmuster von den Kostümen des Johannisengels und den Figuren des Katharinenaltars bekannt ist. Eine mächtige Perücke umgibt das Gesicht und fällt bis auf die Schultern herab. Ebenso wie die Darstellung der schwerfälligen Figur verrät die Wiedergabe der Züge ein Streben nach möglichster Treue; äußerliche Merkmale, wie der starke Fettansatz um Kinn und Wangen sind gut beobachtet. Andere Formen, das gleichmäßige Oval des Gesichts, die Bildung der Augen, Locken, Hände, entsprechen mehr dem allgemeinen Typ besonders der späteren Figuren Wilhelmis. Charakteristisch für seine späte Schaffenszeit ist die Aufrauhung des Grundes, die zuerst an der Petrikanzel erscheint.

Die Arbeit ist gut erhalten, der feine Sandstein jedoch mit toter grauer Farbe ganz überstrichen.

Aus dem Jahre 1687 stammt ferner das Epitaph für Georg Seyffart im Domkreuzgang, eine vereinfachte und teilweise veränderte Werkstattwiederholung des vorhergehenden Denkmals in kleinem Maßstab. Die Stelle des Porträts vertritt eine Inschrifttafel im Palmenoval[3]).

Der Werkstatt Wilhelmis gehört ein ähnliches, erst nach dem Tode des Meisters entstandenes Denkmal im Domkreuzgang an, das Epitaph der Elisabeth Birling geb. Lyser (gest. 1692)[4]). Über einem Sockel mit Kartusche und Blattschmuck erhebt sich der Aufbau, den ein gebrochener Bogengiebel krönt. Die Stützen sind wieder regelmäßige Pilaster mit Kapitellen, und der Giebel ruht auf einem ausgebildeten Gebälk: — schon hier wird die persönliche Formensprache des Meisters wieder verallgemeinert. — Die rechteckige Mitteltafel enthält ein ausgebreitetes Inschrifttuch mit einem Puttenkopf darüber; dieses Tuchmotiv hat schon Dehne in der erwähnten Lochowschen Grabplatte angewandt, von der es Wilhelmi zuerst für das Epitaph in der Katharinenkirche übernimmt. Den gleichen Typ bietet das Grabmal des Adam Cortrejus (gest. 1698) im Domkreuzgang[5]).

---

[1]) Vgl. Rooses, a. a. O., Bd. IV, pl. 302, 304 (Porträtstiche nach Rubens von Louijs und Suyderhoef); ferner Stiche von Suyderhoef, Wussin Nr. 4, 26, 36, 57, 90, 95 u. a.

[2]) Vgl. Rubens, Epitaphentwurf für Gevaerts und die Epitaphien des Rombout Verhulst.

[3]) Deneke, Nr. 27.

[4]) Deneke, Nr. 12.

[5]) Deneke, Nr. 5.

2. Grabplatten.

Am häufigsten erscheint zur Zeit Wilhelmis die „wie ein Grabstein komponierte, in Wirklichkeit von vornherein aufrechtstehende Platte".

In diese Gruppe gehört das Denkmal für Johann Wolffkuehn (gest. 1685) in der Jakobikirche[1]. In glattem Rahmen mit umlaufender Schrift befindet sich ein Palmenoval, das die längere Grabschrift aufnimmt; in den oberen Ecken sitzen Wappen, unten begleiten zwei Engelsköpfe eine Kartusche. Die exakte Arbeit und die gute Komposition des schlichten Denksteins dürften nur dem Meister selbst zuzutrauen sein.

Nach diesem Muster hat die Wilhelmiwerkstatt noch eine Reihe von Grabplatten geschaffen, darunter die für Dorothea Wolffkühn (gest. 1702) in der Jakobikirche[2]), und für Heinrich Schmidt (gest. 1699) in der Petrikirche.

In der Platte für Maria Roehlckin (gest. 1684) in der Jakobikirche erscheint nach dem Beispiel der älteren Magdeburger Steine die ganze Porträtfigur der Verstorbenen. Sie ist schlafend dargestellt, mit ihrem kleinen Kind im Arm, in der Rechten eine lange Inschriftrolle haltend. An den weichen Formen des von einer Haube umschlossenen Gesichts, dem kleinen Mund, den fleischigen Händen mit kantig ausgeprägten Gelenken erkennt man den Meister des Lichtenhain-Porträts. Der flaue und langweilige Faltenwurf ihres mit vielen Schleifen versehenen Gewandes scheint indessen der Hand eines Gehilfen zuzuschreiben zu sein.

Auch bei der Grabplatte für Maria Esther Luederwald (gest. 1681) in derselben Kirche läßt sich nicht genau Gehilfenarbeit von der des Meisters scheiden. Es ist ebenfalls eine Reliefplatte mit schmalem, glattem Rahmen; ein stehender Engel hält in beiden Händen ein Inschrifttuch, das fast die Hälfte der Fläche einnimmt. Die schlanke Gestalt in langem Gewande mit dem von Locken umgebenen, ovalen Gesicht ist offenbar mit den Kanzelträgern Wilhelmis verwandt. Selbst Einzelheiten kehren wieder, wie die zurückfallenden Ärmel, die unsymmetrische Anlage der Flügel und die ungleiche Stellung der Füße. Die Ausführung ist jedoch derb und nicht frei von Härten, für die der Meister selbst kaum verantwortlich sein dürfte.

Die Randornamente neben dem aufgerauhten Grund — beschlagwerkartige, flache Knorpelzungen — finden sich schon an einem Portalgiebel von 1670 an der Sakristei der Johanniskirche, der vielleicht von der Hand desselben Gehilfen stammt.

Eine schwächere Kopie des Lüderwaldt-Steins befindet sich in der Kirche zu Niederndodeleben (Pastor Paulus Crusius, der dort den Wiederaufbau betrieben hatte, gest. 1693).

Das ausgebreitete Inschrifttuch wurde das beliebteste Motiv für einfache Arbeiten der Wilhelmiwerkstatt oder der Nachahmer in und um Magdeburg, auch lange nach dem Tode des Meisters. Zu dieser Gruppe gehören die Grabplatten für Katharina Bartram (gest. 1689), deren Kopie in Burg, Unterkirche (Epitaph Siegfried, gest. 1680), in derselben Kirche die Epitaphien Salige (gest. 1677) und Drebes (gest. 1720) und im Magdeburger Domkreuzgang die Steine für Maria Lyser (gest. 1681), Bernhardt Elsner (gest. 1687)[3]) u. a.

IX.

DER JÜNGERE TOBIAS WILHELMI.

Abgesehen von den Arbeiten, die die Werkstatt nach dem Tode des Meisters ausführte, stammen gerade aus den Jahren 1694 und 1697 zwei gesicherte Werke eines Tobias Wilhelmi, darunter sogar das einzige signierte Epitaph von 1694 in Eichenbarleben, mit der Bezeichnung „Tob. Wilh. Fec. 1694". Da der Bildhauer Wilhelmi, von dem bisher die Rede war, nach einer doppelten Eintragung in den Kirchenbüchern 1691 gestorben ist, so kann es sich hier nur um das Werk eines anderen Meisters gleichen Namens handeln. Der zweite Sohn Wilhelmis hieß Tobias. Er war beim Tode des Vaters 22 Jahre alt, also wohl fähig, die Leitung der Werkstatt zu führen. Da Schule und Stil so eindeutig zusammen-

[1]) Rechts vom Koch-Epitaph.
[2]) Links vom Koch-Epitaph.
[3]) Deneke, Nr. 7 und 55.
[4]) Deneke, Nr. 6, 64 und 59.



Kanzel der Petrikirche, Magdeburg



Portal der Katharinenkirche, Magdeburg



Kanzel, Erxleben



Kanzelportal, Petrikirche, Magdeburg

stimmen, darf für sicher gelten, daß dieser Sohn des Meisters mit dem Eichenbarlebener Tobias Wilhelmi identisch ist.

Das signierte und datierte Epitaph in der Dorfkirche von Eichenbarleben, einem v. Alvenlebenschen Patronat in nächster Nachbarschaft von Erxleben, ist einer geborenen Alvensleben, Anna Margareta von Platen, gewidmet.

Das Denkmal ist in der Literatur bereits bekannt. Brinckmann[1]) beachtet es allein von allen Arbeiten Wilhelmis. In den „Bau- und Kunstdenkmälern des Kreises Wolmirstedt" wird offenbar infolge einer Vermischung mit dem Helmstedter Helwig behauptet, daß der „interessante Künstler" des Epitaphs in Helmstedt seine Werkstatt gehabt habe[2]).

Es handelt sich um ein Hängeepitaph, den Typ, den der ältere Wilhelmi nur einmal, bei dem Denkmal in der Katharinenkirche, angewandt hat. Zwei freistehende, lebensgroße Figuren auf Konsolen begleiten ein großes, rundbogig geschlossenes Relief. Die architektonischen Partien: ein geschlossener Giebelbogen, flache Andeutungen von Muschelnischen, dienen nur als Folie für diese Skulpturen. Selbst in seinen letzten Werken hat der ältere Wilhelmi nie eine so freie Komposition geschaffen. Ein Zusammenhang mit der Formenwelt des Vaters läßt sich andererseits in den Details nicht verkennen, ganz abgesehen von der Wahl des Materials, weißen Marmors und schwarzen Steins: beim Rosenstockepitaph krönte der geschlossene Segmentbogengiebel eine von tektonischen Stützen freie Platte; die flachen Muschelnischen sind an der Petrikanzel vorgebildet.

Das figürliche Programm jedoch steht nicht nur im Gegensatz zu dem des Vaters, sondern bringt für Magdeburg überhaupt eine Neuerung, indem eine allegorische Darstellung zum Hauptmotiv wird. Die Figuren des Chronos und eines Engels mit bekränztem Haupt begleiten das Relief, das eine Frau in antikischem Gewand darstellt, welche neben einem Postament steht, auf dem ein Schädel und ein Stundenglas liegen. Die Erklärung dieser Gestalt als Bildnis der Verstorbenen, „antikisiert wie eine Vestalin"[3]), dürfte kaum zutreffen; weniger ungewöhnlich für den Vorstellungskreis der Zeit wäre die Personifikation des Glaubens, der den Tod überwindet. Die Todessymbole und die aus einem Wolkenhintergrund hervortretenden Strahlen mit dem Monogramm Christi scheinen diese Deutung zu bestätigen. Zu dieser Darstellung würden auch die begleitenden Figuren passen, die als „mors" (Chronos) und „vita" oder „virtus" gedeutet werden[4]).

In der Hinwendung zu solchen heute nur schwer verständlichen Allegorien zeigt sich die veränderte Gesinnung des jüngeren Wilhelmi, der nicht mehr die sinnliche Phantasie und die Ursprünglichkeit der Anschauung seines Vaters besaß.

Die Ausführung der Skulpturen verrät eine geübte Hand, die die Marmoroberfläche fein bearbeitet, während Haltung und Ausdruck erhebliche Schwächen aufweisen. Unverkennbar ist die Schulung in der Werkstatt des Vaters bei dem Chronos, für den der langbärtige Kopf des Jakobus an der Johanniskanzel als Vorbild gedient hat. Aber der jüngere Meister steigert den sorgenvollen Ausdruck dieses Apostels zu einem lebhaften, theatralischen Affekt: der Mund öffnet sich klagend, die Augen unter der zerfurchten Stirn blicken gramvoll nach oben. Spärliches Haar umgibt die Schläfen des Greises; er wendet den Kopf lebhaft zur Seite; der lange Bart, der bis zu den Ohren wächst, ist stark bewegt. Die sentimentale Auffassung kennzeichnet Wilhelmi als Angehörigen einer späteren Generation. Die weiblichen Köpfe folgen keinem bestimmten Vorbild, ähneln aber denen der Heiligen am Katharinenaltar.

Die Figuren täuschen zwar in der Seitenansicht einheitlichen Fluß der Bewegung vor, wechselt man aber den Standpunkt, so scheint jedes Glied eine besondere Lage einzunehmen. In der Gewandbehandlung tritt effektvolle Detailarbeit an die Stelle der großzügigen Faltengebung des älteren Wilhelmi. Die Falten sind feiner und schärfer, teils lassen sie die Körperformen in aufdringlicher Weise durchscheinen, teils häufen sie sich zu dichten Massen.

---

[1]) a. a. O., S. 368 (Abb.).

[2]) S. 56 und 138, Abb. Taf. VII, 2.

[3]) Bau- und Kunstdenkm. d. Kr. Wolmirstedt, S. 138.

[4]) Ebenda. — Vgl. die analoge Darstellung an einem Epitaph in St. Sablon in Brüssel (Kapelle Thurn und Taxis), wo zwei Figuren, Chronos und eine weibliche Gestalt mit Kranz im Haar durch die Beischrift „Virtus non Tempus" gekennzeichnet sind.

Die Hände sind fein modelliert, die schlanken Finger oft übertrieben gespreizt, die Gesten leer und geziert.

In der Ornamentik verwendet der Sohn Motive des Vaters: schmale Eichenlaubgewinde an Schleifen, Blumengehänge und — jetzt zerstörte — Girlanden. Daneben finden sich Elemente von eigenartigem klassizistischem Charakter: Perlstab, feine Blattreihen und Rillen; bauchige Vasen in der Art antiker Aschenurnen, die auf einem schlichten Profil neben dem Giebel stehen. Es fragt sich, ob nicht auch bei der Konzeption der großen Figuren, vor allem der antikisch gekleideten „Vestalin", humanistische Anregungen, die vielleicht von den Bestellern ausgingen, mitgewirkt haben.

Schon als 25jähriger zeigt sich der jüngere Wilhelmi beeinflußt von neuen Ideen, die seinem Vater noch fremd waren. Bei aller artistischen Fertigkeit wird er jedoch leerer und manierierter; immer spürt man indessen die Grundlage, die er durch die Schulung in der Werkstatt des Vaters erhalten hat. Daß er keine selbständige Natur war, beweist sein zweites gesichertes Werk, das Orgelgehäuse in der Jakobikirche, bei dessen Ausführung er unter den Einfluß des Akanthusstils geriet.

1683 wurde der Orgelbauer H. Herbst für den Preis von 1400 Thalern zum Bau des Werkes verpflichtet; der Stifter war der damalige Gouverneur der Stadt, Herzog August von Holstein-Ploen[1]). 1698 mußte der Bau wegen der Nachlässigkeit des Meisters Herbst dem Hamburger Orgelbauer Arp Schnitger, dem Verfertiger der Orgel in der Johanniskirche, übertragen werden. Aber schon im Frühjahr 1697 hatte Tobias Wilhelmi das Schnitzwerk des Gehäuses fertiggestellt. Im Archiv der Jakobikirche wird eine Quittung von 1697 aufbewahrt, in der er für eine Reihe von Wappenschildern an der Orgel den Empfang von 8 Thalern bestätigt.

Der Eindruck des Werkes leidet unter einem neueren Anstrich von Braun und Gold[2]), und durch die Entfernung der Prospektpfeifen ist er noch mehr beeinträchtigt worden. Als Wilhelmi die Orgel begann, existierten in Magdeburg schon zwei bemerkenswerte Werke, mit denen diese ihm noch fremde Aufgabe schon vorbildlich gelöst worden war: die berühmte Domorgel Ertles[3]) und die Orgel der Johanniskirche, die Schnitger einschließlich des Gehäuses kurz vorher, 1691, geschaffen hatte[4]).

In der Regel wurden Orgelprospekte seit der Renaissance so angeordnet, daß die längsten Pfeifen in zwei Türmen an den Ecken eine Doppelreihe von kleineren Pfeifen einschlossen. Die Mittelpartie zerfiel in verschiedene Felder und Trakte, die sich meist um eine turmartige Mittelachse gruppierten. Ertle hat noch die frühere Form des „Rückpositivs" angewandt, eines besonderen Werks für die kleinsten Pfeifen, während Schnitger eine barocke, einheitliche Wand schuf: er wiederholte die Komposition des Ertleschen Oberwerks und bereicherte sie dadurch, daß er im oberen Geschoß noch einmal ein System für sich, mit Seitentürmen und doppelgeschossiger Fassade, anbrachte.

Den imposanten Eindruck dieses Werks erreicht der jüngere Wilhelmi nicht; er zieht die Komposition mehr in die Breite, gibt jedem Turm zwei kleinere Nebentürme und verzichtet auf die Ineinanderfügung der Systeme. Das Gebälk liegt in fast jedem Kompartiment in anderer Höhe, es trennt, anstatt zusammenzufassen; das Ganze wirkt flach und kleinlich.

Die Schauseite der Orgel lud dazu ein, eine reiche Dekoration über die Fläche zu verstreuen. Wilhelmi verwandte dazu das Akanthuslaubwerk. Die üppigen Blätter überdecken teilweise die Pfeifengehäuse, bilden dichte Girlanden und formen zusammen mit Traubengehängen und breiten Bändern die eleganten Seitenwangen, die à jour gearbeitet sind. Kleinere Felder des Orgelprospekts werden durch ein feines Ornamentgitter von rankenartigen Knorpelformen bedeckt. Vor dem jüngeren Wilhelmi hat bereits Schnitger an der Johannisorgel den Akanthusstil angenommen. So ausschließlich wie der Hamburger Meister verwendet Wilhelmi freilich das neue Element nicht, Erinnerungen an den Stil des Vaters bleiben bei ihm immer lebendig. Am Unterbau der Orgel verwendet er symmetrisch angeordnete Laubgehänge, Pilaster, die von dünnen Lorbeerzweigen umwunden sind, Zackentücher, Engelsköpfe und andere bekannte Motive. Nach dem Beispiel der älteren Orgeln stellt er in die Mitte des Prospekts

[1]) Reinhardt, a. a. O., S. 80, Vulpius, a. a. O., S. 51.

[2]) Von 1904. Die ursprüngliche Fassung war sehr farbenfreudig: der Grund schwarz und weiß, die Säulen „gemarmoliert", die Kapitäle gelb, das Laubwerk weiß und gelb, Kränze grün, Früchte und Blumen in ihren Farben, Gewänder bunt.

[3]) Abb. bei Vulpius, a. a. O., S. 32.

[4]) Siehe Protokollbuch von St. Johannes.

die Figuren des David und Salomo; das Vorbild des Vaters war maßgebend für die Träger der Türme, zwei Engel, deren Haltung und Kleidung deutlich an den Träger der Petrikanzel erinnern. Zu ihnen gehört ein kniender Engel, der den Mitteltrakt trägt. Die Hand des Sohnes zeigt sich in der dünnen Fältelung der feinen Gewänder; die Gesichter werden von flüchtig behandelten Locken umrahmt, und die Züge erinnern an die der manierierten weiblichen Köpfe in Eichenbarleben.

Der Akanthusstil hat in Magdeburg durch weitere Werke Schnitgers Verbreitung gefunden: die Orgeln in der Ulrichs- und Petrikirche (1699) und in Langenweddingen (1701). Das große Werk der Ulrichskirche wiederholt das System des Obergeschosses der Johannisorgel, die beiden anderen, kleineren Arbeiten sind einfacher.

Auf Grund der zwei sicheren Arbeiten des jüngeren Wilhelmi kann diesem noch eine Reihe kleinerer Werke zugeschrieben werden, an erster Stelle das Denkmal, das Christian Scriver (gest. 1692) sich und seinen vier Gattinnen „noch bei seinen Lebzeiten" errichten ließ[1]). Schon die Darstellung liegt dem Vorstellungskreis des älteren Meisters fern. Wieder enthält das Hauptfeld eine Allegorie: fünf Palmbäume tragen je ein Schild mit dem Namen der Verstorbenen; darüber in Wolken ein Strahlenkranz mit dem hebräischen „Jehova". Die unarchitektonische Gesamtlage ist für den älteren Wilhelmi ebensowenig charakteristisch: über dem Hauptfeld liegt ein gleich breiter Aufsatz, eine Schrifttafel im Querformat. Die tragenden Glieder, ornamentierte Pfosten im oberen, Pilaster mit jonischen Kapitellen im unteren Feld, sind verhältnismäßig schmal und weniger kräftig geformt, die Proportionen weniger schlank als bei dem älteren Meister, der in der späten Zeit auch keine Kapitelle mehr verwendet. Charakteristisch für den Sohn sind die Lorbeerzweige, die sich um die Pilaster winden, die feinen Perlstäbe an den Profilen, die glättende Technik. Zeichnung und Ausführung der vegetabilen Motive steht der Art des Vaters näher, nur in den stärker gewundenen Stielen kündigt sich bereits der Bewegungsdrang des Akanthusstils an.

Zu den freier komponierten Denksteinen gehört die Grabplatte des Obersten Jakob Bertram in der Jakobikirche (gest. 1697). In dem bei Grabplatten üblichen glatten Rahmen befindet sich das Reliefbildnis als Kniestück. Wie Lichtenhain ist der Offizier in Rüstung, barhäuptig mit wallender Perücke dargestellt. Er ist halb nach rechts gewandt, hält in der Linken den Kommandostab, die Rechte an der Hüfte. Die Technik ist feiner als beim Lichtenhain-Denkmal. Durch Schraffur wird die Haarmasse belebt, ohne in einzelne Locken aufgelöst zu werden. Die tiefliegenden Augen und der dünne, energische Mund sind charaktervoll wiedergegeben. In kleinen Zügen, wie der stofflichen Wiedergabe der schmiegsamen Halsbinde, zeigt sich die feinfühlige Hand des jüngeren Meisters. Er läßt die Figur frei herauswachsen aus einem Haufen von Kriegsgeräten, und bei ihrer Einordnung in das umgebende Beiwerk beweist er mehr Geschick als der Vater. Zwei locker angeordnete Palmzweige ranken neben der Gestalt des Offiziers empor, völlig verschieden von den strengen Palmenovalen Wilhelmis des Älteren. Dieser freien Kompositionsweise entspricht die Anbringung der zwei korrespondierenden Wappen in schräger Lage in den oberen Ecken des Steins.

Bei der vorzüglichen Technik der leider beschädigten Sandsteinplatte kann wohl ohne Bedenken die eigenhändige Autorschaft Wilhelmis des Jüngeren angenommen werden; es ist das letzte in Magdeburg erhaltene Werk dieses Meisters. Nach 1697 wird fast nur noch provinzielle Durchschnittsware hergestellt, entweder von Werkstätten, die einzelne Motive Wilhelmis übernehmen, oder von Schülern des Meisters.

X.
NACHFOLGER, SCHÜLER UND ZEITGENOSSEN.

Einer der Nachzügler vermischt in dem Denkmal für Bernhardt von Hutten, Generalmajor und Kommandanten von Magdeburg (gest. 1698), in der Johanniskirche (datiert 1699)[2]), die Form des Lichtenhain-Epitaphs mit der des Steins für Jakob Bertram. Das architektonische Gerüst übernimmt er von dem einen Denkmal, von dem anderen die freie Palmenanordnung um das Porträt. Die derbere Formensprache des kompilierenden Meisters zeigt sich in den wenig glücklichen Proportionen und den flauen Details der Dekoration, seine schülerhafte Befangenheit in der Wiedereinführung der

[1]) Vulpius, S. 51.
[2]) Kettner, a. a. O., S. 153.

kanonischen Architekturformen, der Pilaster und des Gebälks. Neue Ornamentik erscheint in der Kartusche an Stelle des Knorpels: Schuppenbänder mit Ranken, Muschel und Maske; daneben kehren Engelsköpfe wieder, die allerdings plump und ohne lebendigen Ausdruck sind. Das Reliefbildnis folgt keinem der beiden Vorbilder: Die Haltung des Dargestellten ähnelt entfernt der des „Jungen Feldherrn“ von Van Dyck im Wiener Museum (Klassiker der Kunst, S. 223).

Nachwirkungen des Wilhelmi-Stils lassen sich in dem Epitaph des 1717 gestorbenen Nicolaus Kühne in der Jakobikirche feststellen. Die linke Begleitfigur ist eine Kopie des Eichenbarlebener Chronos. Lorbeerumwundene Pilaster fassen eine Ovaltafel ein.

Nur undeutliche Reminiszenzen an Wilhelmi klingen in dem Epitaph für Christophorus Koch (gest. 1719) in der Jakobikirche an. Der Schmuck des Sockels durch Blumengehänge, das Palmenoval und die Engelsköpfe in den Zwickeln weisen auf den Zusammenhang hin, während die schöne Wappenkartusche, die zwischen die Giebelansätze einkomponiert ist, nur aus dem südlichen Barock, etwa der Dresdner Richtung, erklärt werden kann. Greifbarer erscheinen Formen Wilhelmis in der Festdekoration, die in Magdeburg zur Feier der Krönung Friedrichs I. aufgerichtet wurde. Ein Stichwerk hat in kleinen Wiedergaben die Ehrenpforten und „Figuren“ festgehalten[1]). Wenn hier auch der höfische Berliner Stil Schlüters und Eosanders bereits in den Vordergrund tritt, so findet sich daneben doch die schlichtere Art, z. B. in der „Figur auf dem Rathaus“ (Nr. 118), die über einem Sockel ein rechteckiges, von korinthischen Pilastern eingefaßtes Feld mit dem preußischen Adler zeigt, welches von einem geschlossenen Bogengiebel gekrönt wird. Die Ornamentik verwendet Motive Wilhelmis, z. B. ein an Nägeln hängendes Tuch mit einem Früchtestilleben.

Neben dem höfischen Barock besteht weiter der Akanthusstil, seit den 90er Jahren oft vermischt mit Formen Wilhelmis. Unmittelbar nach der Orgel der Johanniskirche entstand die Kanzel der Katharinenkirche, die 1692 datiert ist: eine getreue Kopie der Johanniskanzel in einfachem Material (Sandstein) und ohne den reichen vegetabilen Schmuck. Die Trägerin ist Katharina, in den Nischen stehen die Apostel. Die figürlichen Partien zeigen einen fast grotesken Charakter; der Meister versucht, durch Häufung der Gewandmassen und regellose Faltenführung die zahlreichen Mißbildungen seiner Gestalten zu verdecken. An der Schalldecke überwiegt das Akanthusornament; die wuchernden Blätter füllen das untere Gebälk und wachsen zwischen den Säulen des Aufsatzes empor. Die Rundbogenarchitektur ist aufgegeben; von dem Gebälk des Aufsatzes hängen üppige Blumendolden herab. Die Kanzel trägt weißen Anstrich neuen Datums.

Der Akanthusstil beherrscht auch den 1694[2]) aufgerichteten Altar der Petrikirche. Das zugrunde liegende Schema der Altäre Wilhelmis wird durch seitlich angebrachte Ranken und Figuren, die auf gewundenen Säulen neben dem Hauptgeschoß stehen, verunklärt. An die Dekoration Wilhelmis erinnern zwei Engelsköpfe am Gebälk. Die Figuren sind ohne künstlerischen Wert. Für die Wandlung des Geschmacks ist auch die größere Farbenfreudigkeit bezeichnend: zur Bemalung des jetzt grau-weiß gestrichenen Werkes hatte man mit dem „Churfürstlichen Landbaumeister Herrn Christof Fensterer“ einen Vertrag geschlossen, den Altar „weiß und schwarz zu malen, die vier schlechten Säulen zu marmolieren, die ganzen Capitalstücke und Postemente soviel immer möglich zu vergulden, die Figuren und untern Leisten . . . die Palmsäulen mit den Zweigen wie auch die Pfosten, die Bilder und Engel sauber und gantz zu vergulden . . .“.

In diesen Zusammenhang gehört die Kanzel der Dorfkirche in Ferchlipp (Altmark)[3]). Ganz überwuchert von dichtem Akanthuslaub, hält sie noch an dem runden Typus fest, den Wilhelmi eingeführt hat. Die Brüstung wird durch Spruchfelder gegliedert, ähnlich wie in Erxleben. Wilhelmis Einfluß zeigt sich in der Engelskopfreihe des oberen Frieses der Brüstung, in den horizontalen Bändern, die hier zu Lorbeerkränzen geworden sind, und in der Gestalt des Trägers, eines jugendlichen Engels, der kniend die Last auf der linken Schulter trägt und sie mit dem freien Arm stützt. Allerdings unterscheidet sich dieser Engel von den Figuren Wilhelmis durch seine derberen Züge, die dicken Lippen,

1) Vota Devota Publica Magdeburgensia, Anhang zu Vulpius, a. a. O.

2) Akten der St. Peterskirche: „1694 ist der von H. Schmidts Witwe gestiftete Altar an Zier und Bildhauer Arbeit nunmehro verfertiget und aufgerichtet . . .“.

3) Bei Dehio Helwig zugeschrieben.

die kurze Nase, die großen Augen. Der Meister scheint sein Modell aus den Bewohnern dieser ländlichen Gegend gewählt zu haben. Der Umstand, daß die Patrone der Kirche kurze Zeit später bei dem Helmstedter Helwig den Altar bestellten, läßt jedenfalls glaubhaft erscheinen, daß sie auch für die Kanzel einen Meister wenigstens aus der weiteren Magdeburger Umgebung herangezogen haben. Ein Datum für die Kanzel ist nicht überliefert.

Nur einer von den Handwerkern, die mehr oder weniger selbständig den Stil des Meisters weiterbilden, ist mit Namen bekannt: der Steinmetz Ruprecht Hoffbauer in Magdeburg. Von ihm stammt der 1684 datierte Taufstein in der Dorfkirche zu Niederndodeleben[1]), für den der Meister nach den Kirchenrechnungen 13 Thaler erhalten hat. Der sechseckige Kelch des Steins zeigt abwechselnd einen Engelskopf und, durch ein grobgezacktes Eichenlaubband getrennt, eine Kartusche, ähnlich wie der Taufstein der Petrikirche. Selbständiger gestaltet Hoffbauer den dreiseitigen Fuß: er schmückt ihn im Sinne des Akanthusstils durch große Eckvoluten, aus denen breite Blätter hervorwachsen. — Zum Taufstein gehörte eine hölzerne Decke, die nach den Rechnungen ein Tischler für 7 Thaler anfertigte. Sie ist jetzt nicht mehr vorhanden, doch gibt die Abbildung im Inventar noch eine gute Vorstellung von ihr; es war ein kleiner Aufbau mit Säulchen und Knorpelornamentik, an Wilhelmis Kanzeldecken erinnernd.

Von Hoffbauer dürfte ein kleiner Grabstein an der Außenmauer derselben Kirche stammen (Inventar Abb. Nr. 65, Elisabeth Reuscher geb. Engels, gest. 1685): er wiederholt das bekannte Schema des Inschrifttuches, unter einem gebrochenen Giebel mit Kartusche.

Den Einfluß Wilhelmis zeigen ferner Altar und Kanzel in Schnarsleben[2]), nördlich von Magdeburg. Der Altar ist auf der Rückseite 1693 datiert. Es ist eine verkleinerte, in Retabelform umgesetzte Kopie des Katharinenaltars, von bäurischer Derbheit. Das flachbogig geschlossene Hauptfeld wird flankiert durch glatte Säulen mit Tüchern um den Schaft; daneben stehen auf ausladenden Konsolen die Figuren des Guten Hirten und des Schmerzensmannes. Beim Obergeschoß entspricht die Grundform dem Katharinenaltar, aber der provinzielle Handwerker verzichtet nicht auf das altgewohnte Relief (der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes), das er mit wuchernden Akanthusranken umgibt. Im Hauptfeld befand sich ein — jetzt erneuertes — Gemälde, begleitet von Engelsköpfen in den Zwickeln. Auf dem Giebel liegen jubilierende Engel, als Abschluß dient wieder die Figur des Auferstandenen. Bei den Figuren ahmt der Meister geschickt, wenn auch etwa roh, das Parallelfaltensystem Wilhelmis nach.

Die Kanzel ist offenbar früher entstanden als der Altar, denn der Akanthusstil hat sie noch nicht beeinflußt. Die polygonale Brüstung wird abwechselnd durch flache Halbrundnischen, vor denen Apostelstatuetten stehen, und durch Fruchtgehänge gegliedert. Nur an den Konsolen der Statuetten finden sich Akanthusblätter. Ein Fries mit kleinen Kartuschen in Knorpelformen schließt die Brüstung unten ab. Auch am Portal, das durch Segmentbogengiebel mit Gebälk überdeckt wird, flankieren Pfosten mit breiten Fruchtgehängen die rundbogige Tür, deren Feldersystem dem der Jakobikanzel ähnelt. Das Gebälk schmückt ein geflügelter Engelskopf. Die Schalldecke besteht aus einem schlichten Gebälk mit niedrigen Knorpelziergiebeln. Die Kanzel ruht nicht auf einer Figur, sondern auf einem schlichten Pfosten.

Der Meister des Altars schließt sich an ein bestimmtes Vorbild von Wilhelmi an, der andere dagegen verwertet verschiedene Motive später und früher Werke Wilhelmis nebeneinander.

Zu den Arbeiten, die die Tätigkeit Wilhelmis voraussetzen, steht der Taufstein in der Hl. Geistkirche zu Magdeburg im Gegensatz. Das reizvolle Marmorwerk, das Brinckmann erwähnt und abbildet, ist in einer Widmungsinschrift auf dem Rand des Beckens 1696 datiert. Eine zierliche, flache Schale von 12eckigem Grundriß ruht auf einem hohen Fuß; dieser besteht ganz aus Akanthusblättern, die auch die Unterseite der Schale dicht bedecken. Eine so unbekümmerte Umwandlung des tragenden Gliedes in ein natürlich wachsendes Gebilde paßt unmöglich zu der tektonischen Gestaltungsweise Wilhelmis. Auch die fleischigen, rundlappigen Blätter, die am Boden aus einem knospenartigen Knollen sich entwickeln, den Fuß spiralförmig umkleiden und in drei Voluten enden, können nicht von derselben

[1]) Abgebildet in Bau- und Kunstdenkmäler d. Kr. Wolmirstedt, Taf. 14.
[2]) Bau- und Kunstdenkmäler d. Kr. Wolmirstedt, S. 104, Taf. 17—19.

Hand stammen wie die feinen, länglichen, breitgerillten Blätter des älteren und des jüngeren Wilhelmi. Aber die reiche Anordnung, die lebendige Darstellung der saftigen Blätter und die ausgezeichnete, glatt polierende Technik weisen auf einen Meister hin, der in der Qualität nicht hinter Wilhelmi zurücksteht. Um so mehr muß befremden, daß von diesem Meister in Magdeburg keine weiteren Spuren vorhanden sind. Es ist wahrscheinlich, daß der Taufstein aus Flandern importiert wurde, die großen Formen des Blätterfußes kann man sich eher dort entstanden denken, als in Norddeutschland.

An drei Ecken des Steins knien auf besonders zu diesem Zweck errichteten, schmucklosen Untersätzen Putten, die die Schale tragen sollen, ohne daß jedoch ihre erhobenen Hände mit dieser in Berührung kämen. Schon aus diesem Umstand, ebenso aber aus der Behandlung der Kinderfiguren selbst, dem metallisch scharfen Faltenwurf, und den hart und kleinteilig gezeichneten Löckchen, ist zu erkennen, daß es sich um spätere Anfügungen handelt, und zwar dem Stil nach fraglos um Figuren des 18. Jahrhunderts. Brinckmann freilich schreibt das Ganze einem Meister zu und vermutet darin eine Jugendarbeit des Michael Helwig. Man kennt von Helwig ein frühes Werk von 1692, das ihn als derben Handwerker erweist, der Frucht- und Blumenschmuck überladen und steif anordnet[1]); erst später, etwa von 1700 an, verwendet er ein spitzgezacktes Akanthusblatt, das aber mit dem Blatt des Taufsteins nicht die geringste Ähnlichkeit hat. Ebensowenig kommt Helwig für die Figuren in Frage. Seine Putten an den Epitaphien in Emden und Gr.-Rottmersleben sind unförmig gebildet, die Stellungen wiederholen sich, die Mienen sind stumpf und unbelebt, während der Reiz der Magdeburger Putten gerade in den wechselnden Bewegungen und dem unbefangen-fröhlichen Ausdruck liegt. Helwigs Faltenbildung behält mehr von dem linearen Parallelfaltensystem des 17. Jahrhunderts[2]).

Brinckmann vermutet in Helwig einen Schüler Wilhelmis und weist ihm u. a. das Epitaph des Gouverneurs Caspar Friedrich von Lethmate im Dom (1714) zu[3]), ein Werk, das in Magdeburg ähnlich vereinzelt dasteht, wie der Taufstein der Hl. Geistkirche. Für die niederländische Schulung seines Meisters würde zwar die Verwendung schwarzen und weißen Marmors allein in dieser späten Zeit wenig besagen, deutlich aber spricht dafür die Büste des Verstorbenen und die lockere Komposition eines Kranzes von Kriegstrophäen, Figuren und Wappen unter dieser Büste, in dessen Mitte sich das kleinfigurige Relief einer Reiterschlacht — nach Analogie niederländischer Epitaphien eine Darstellung aus dem Leben des Verstorbenen[4]) — unter einem kräftig vorspringenden, verkröpften Bogenstück befindet. Der barocke Charakter der niederländischen Skulptur des 17. Jahrhunderts kommt hier voll zum Ausdruck, während Wilhelmi sich gerade durch den Mangel dieses Zuges von den Niederländern unterscheidet. Die kräftigen, übereck gestellten Voluten unter dem Relieffeld, die eine Inschrifttafel einfassen, die freien Kurven des Aufbaus um das Relief, die runde, wie aus weichem Stoff geformte Nische der Büste erwecken die Erinnerung an die freie Kompositionsweise, die großen Formen und Knorpelbildungen der flämischen Dekoration. Den barocken Effekt erhöht eine reich bewegte Gruppe von Wappenträgern, die ohne festes Gleichgewicht über der Nische schwebt. Zu der meisterhaften Komposition gesellt sich eine gute technische Durchbildung der Details, auch der Figuren. Die Porträtbüste des Freiherrn, mit hochaufgerichtetem Haupt und reicher Perücke, in ordengeschmücktem Brustküraß und einem über die linke Schulter geworfenem Mantel, mit dem Feldherrnstab in der erhobenen Rechten, gehört zum Besten, was an figuraler Skulptur des 18. Jahrhunderts in Magdeburg entstanden ist. Die veränderte Stimmung dieser Zeit spricht aus dem leicht sentimentalen Ausdruck des klagenden Putto und des trauernden Engels unterhalb der Büste; ähnliche ganzfigurige und lebhaft anteilnehmende Engel begleiten auch das erwähnte Epitaph Sweerts von Verhulst.

Es steht außer Frage, daß ein so mittelmäßiger Handwerker wie Helwig dieses Denkmal nie zustande gebracht hätte. Helwigs Aufbauten sind dürftig und seine Figuren stereotyp; handwerksmäßig

[1]) Reste eines Altars (obere Bekrönung, eine Auferstehungsgruppe) aus Falkenberg in der Altmark, jetzt im Museum zu Stendal.

[2]) Die Figuren des Homburg-Epitaphs in Helmstedt sind nur roh bearbeitet, geben daher ein falsches Bild von Helwigs Technik (Abb. b. Brinckmann, a. a. O.).

[3]) Deneke, Diss., S. 151, Nr. 27.

[4]) Vgl. Verhulst, Epitaph Isaac Sweerts, 1674, dessen regelmäßige Komposition zwar abweicht, während die Hauptmotive: Büste mit Trophäen, Schlachtrelief, Tafel, vorhanden sind (vgl. M. van Notten, Rombout Verhulst, Haag 1907).

wiederholt er dieselben Evangelisten, Christus, Moses und Johannes, dieselben sitzenden oder stehenden weiblichen Trauerfiguren, die er nur selten durch andere Gestalten, wie den Mauritius und Georg des Langenweddinger Altars, ergänzt.

Vom Qualitätsunterschied jedoch abgesehen, besteht auch ein stilistischer Gegensatz zwischen Helwigs Dorfkirchenaltären und derb-prunkvollen Grabmälern und dem Lethmate-Epitaph. Helwig, der sich stets „sculpteur de Helmstedt" nennt, orientiert sich nach der in seiner Nachbarschaft, in Braunschweig blühenden französisch-klassizistischen Richtung Leonhardt Christoph Sturms und Hermann Korbs. In den rechteckigen Rahmungen, den horizontalen Türstürzen und Gebälken, der Stellung der Figuren in Muschelnischen unter Spruchtafeln (Langenweddingen) zeigt sich dieser Einfluß auf den Helmstedter Meister[1]). Mit dem Schöpfer des Lethmate-Epitaphs ist er also nicht zu identifizieren.

Daß Helwig aber überhaupt nicht als Wilhelmischüler betrachtet werden kann, ergibt sich aus den angeführten Stilunterschieden. Wenn der Helmstedter neben dem vorherrschenden üppigen Akanthus, besonders anfangs, Weintrauben, Sonnenblumen und Rosen an steifen Tüchern aufreiht und seiner Ornamentik einfügt, so kann aus solcher Ähnlichkeit des Ornamentmaterials kein Schulzusammenhang konstatiert werden, da die Wiedergabe im einzelnen und die Anordnung ganz andersartig ist.

Scheiden somit aus dem Werk Helwigs die zwei besten ihm zugewiesenen Stücke und die bei Dehio dem Meister zugeschriebene Erxlebener Kanzel aus, so verschwindet auch die Bedeutung, die Brinckmann ihm wohl gerade auf Grund dieser Arbeiten zuerkennt[2]).

Nur zwei Denkmäler bezeugen die Tätigkeit von Nachahmern Wilhelmis auf profanem Gebiet. Von beiden Denkmälern sind nur Reste erhalten.

Das erste ist ein Torbogen des Hauses „Zum Schwarzen Adler", der jetzt im Museum eingemauert ist[3]); den Rundbogen des breiten, auf niedrigen Pfosten ruhenden Renaissanceportals schmücken abwechselnd Kartuschen, Tuchschleifen und Blumenkränze. Wenn das frühe Datum, 1666, das Peters nennt, zutrifft, so muß der Verfertiger schon bald nach Wilhelmis Ankunft dessen Formen sich angeeignet und sie nachgeahmt haben, ohne die Qualität Wilhelmis zu erreichen, und ohne Erinnerungen an den älteren Stil ganz zu überwinden.

Das andere Denkmal ist der Erker des Hauses „Zum goldenen Stern", Gr. Münzstraße 5 (nach Peters 1694)[4]). Der Erker ist jetzt im obersten Stock eines Neubaus kaum zu erkennen. Daß er

[1]) Vgl. Karl Steinacker, Die Bilderwand des Hochaltars der Benediktikirche in Quedlinburg (= Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Geschichte, Bd. VI, 1—17).

[2]) Michael Helwig lebte 1663—1738. Von Helmstedt aus versorgte er ein weites Gebiet mit seinen Arbeiten. Sicher sind ihm 10 Altäre und 9 Epitaphien zuzuschreiben, darunter 7 signierte Arbeiten:

Altäre:
- 1692 Falkenhagen (Altmark), signiert,
- 1710 Langenweddingen, signiert,
- 1711 Wormsdorf,
- 1712 Egeln, Stadtkirche,
- 1713 Bahrdorf,
- 1718 Sommersdorf,
- 1722 Ferchlipp (Altmark), signiert,
- Morsleben,
- Wobeck,
- 1726 Klein-Dahlum.

Epitaphien:
- 1700 Joh. Gebh. v. Alvensleben, Erxleben,
- 1708 Königslutter, Lothargrab, signiert,
- 1709 J. G. v. Alvensleben, Eichenbarleben, signiert,
- v. Veltheim, Groß-Rottmersleben,
- 1711 Köhler, Marienberg b. Helmstedt,
- 1716 Eleon. Kath. Lamprecht, Bahrdorf,
- 1714 Homburg, Helmstedt, Stephanskirche,
- 1720 Fr. W. v. d. Schulenburg, Emden, signiert,
- 1724 Kath. Cunoin, Marienberg b. Helmstedt.

[3]) Peters, a. a. O., S. 189.

[4]) E. v. Flottwell, Magdeburger Baudenkmäler, 1902, Bl. 39. Peters, S. 166.

von einem selbständig weiter gebildeten Schüler Wilhelmis stammt, beweist die reiche Ausschmückung durch Akanthus. Drei Pilaster teilen den Erker in zwei Abteilungen über einer durch vertikale Leisten entsprechend gegliederten Brüstung. Ein Engelskopf mit Blumenkränzen an Tüchern schmückt die mittlere Leiste, ovale Medaillons mit Sprüchen in schöner Frakturschrift, eingefaßt von den für Wilhelmi charakteristischen Zwickelfüllungen, bedecken die Brüstung, zwei große Akanthusvoluten fassen den Erker seitlich ein.

Die in Dehios Handbuch als charakteristisch für die „Art des T. Wilhelmi" angeführten Häuser am Breitenweg Nr. 25 und 31 sind Spätrenaissancebauten, deren Dekoration und Ornamentik dem Stil vor Wilhelmi angehören[1]). Der Meister, der diesen ersten, nach der Zerstörung entstandenen Profanbauten das Gepräge gegeben hat, ist der schon genannte Melchior Lentz. Sein Hauptwerk, der stattliche Bau der „Börse"[2]), ist typisch für das Bürgerhaus jener Zeit: eine mächtige durch horizontale Bänder gegliederte Giebelfassade, geschmückt mit Obelisken und einem Knorpelwerk, dessen weiche Bildungen oft an Dehne erinnern. Der Bau zog sich ein Jahrzehnt hin, daher ist es erklärlich, daß sich auch Wilhelmis Motive neben den Ziergliedern älterer Art finden: über den Fenstern Fruchtgehänge, an der Spitze der mächtigen Front ein Segmentbogengiebel, dessen Innenfeld ein Fruchtkranz an Tüchern schmückt.

Beachtung verdient unter den zur Zeit Wilhelmis entstandenen Werken die 1673 datierte Gedächtniskapelle der Familie Wrede an der Ulrichskirche[3]). Gliederung und Proportionen des auf jonischen Säulen ruhenden, von einer hohen Haube bedeckten Baus sind renaissancehaft; ein durchlaufendes Brüstungsgesims jedoch, das die Säulen durchschneidet, verrät den Beginn barocker Tendenzen. Die Ornamentik schwankt ebenso zwischen altertümlichen und modernen Motiven. Diese bilden den Brüstungsschmuck, flache Fruchtgehänge an Tüchern, jene umgeben freistehende Wappenkartuschen auf der Brüstung — es sind die für Lentz charakteristischen raupenförmigen Knorpelbildungen. Ob das Steinmetzzeichen über dem Portal diesem Meister gehört, ist unsicher; wenn er der Schöpfer der Kapelle wäre, so hätte er als wichtiger Konkurrent Wilhelmis zu gelten; auch an St. Katharinen und St. Petri war er bei der Reparatur der Fenster beschäftigt.

Zu den Meistern der Generation vor Wilhelmi gehört der Bildhauer Andreas Mevius, dessen Kanzel in St. Ulrich vom Jahre 1655 ein typisches Werk der Renaissance ist[4]).

Die reichere Periode des Profanbaus beginnt jedoch erst nach der Wirksamkeit Wilhelmis. Sie steht unter dem Einfluß der großen benachbarten Zentren Dresden und Berlin. In den Werken des älteren Wilhelmi darf man daher die letzten Zeugen der bodenständigen, bürgerlichen Kultur Magdeburgs erblicken.

In der allgemeinen Entwicklung der norddeutschen Barockskulptur gehört Wilhelmi zu denjenigen Bildhauern, die am frühesten den Anschluß an die niederländische Kunst vollzogen und damit eine Wendung in der Entwicklung der heimischen Kunst einleiteten. Kurz nach der Jahrhundertmitte beginnt in Berlin die Tätigkeit der Holländer und der von ihnen beeinflußten deutschen Meister, wie Memhardt, Bosboom, Eggers, Artus Sitte u. a. Erst später erreicht die flämische Einflußwelle das Küstenland (Lübeck), während gleichzeitig mit Wilhelmi Johann Mauritz Gröninger in Westfalen den flämischen Stil verbreitet und seinen Einfluß bis weit nach Osten ausdehnt, bis Lamspringe bei Hildesheim und Hadmersleben bei Halberstadt. Allerdings scheint Gröninger in engerer, dauernder Verbindung mit der flämischen Kunst geblieben zu sein; Wilhelmi dagegen entbehrte diesen Rückhalt, da er in einem entfernten Randgebiet arbeitete, wo der neue Stil sich mit den verschiedensten Richtungen kreuzte. So ist es erklärlich, daß Wilhelmi die fremden Anregungen stärker mit heimischen Elementen vermischt und im Laufe der Entwicklung die verschiedensten Wandlungen durchmacht, von den frühen Arbeiten, die sich durch Strenge auszeichnen, bis zu den dekorativ belebten Werken der mittleren Phase, in denen der Lokalstil stärker anklingt, und zu dem sparsamen Stil der Petrikanzel. Denn es ist kaum möglich, diese erstaunliche Vielseitigkeit allein auf Ideen Wilhelmis zurückzuführen. Zudem wird der Meister sich

[1]) Vgl. die ähnlichen und etwa gleichzeitigen Giebelhäuser Flottwell Bl. 4 u. 9.

[2]) Flottwell, Bl. 15. Peters, S. 189ff.

[3]) Flottwell, Bl. 24.

[4]) Vulpius, S. 47.

häufig nach den Wünschen seiner Auftraggeber haben richten müssen; bei der Arbeit für die Kanzel der Johanniskirche ist ein derartiger Fall bezeugt, und wie hier das Verlangen nach größerem Schmuckreichtum, so hat vielleicht für den Entwurf der Petrikanzel der Zwang zur Sparsamkeit dem Meister die Richtung gewiesen. Das persönliche Moment kommt daher in den Werken Wilhelmis weniger zur Geltung, als man bei einem Meister der Barockzeit erwartet. Aber man darf den Magdeburger nicht mit den großen Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit zusammenstellen; sein naiv-volkstümliches Schaffen findet viel eher eine Parallele in der Schaffensart mittelalterlicher Meister. Er hatte eine ähnliche Aufgabe zu erfüllen wie sie: die Persönlichkeit des Schaffenden kam in den Werken nur bedingt zum Ausdruck. In dieser Hinsicht darf Wilhelmi als später Nachfolger der zahlreichen norddeutschen Meister gelten, die im 14. und im 15. Jahrhundert die Kirchen mit dekorativem Schmuck, mit Altären, Gestühl und Kanzeln ausgestattet haben.

BESPRECHUNGEN

SIMON MELLER, Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt. (Deutsche Meister, hersg. von Carl Scheffler und Curt Glaser.) Mit 145 Abb. auf 240 Seiten. Leipzig 1925, Insel-Verlag.

Es ist wohl ein seltener Fall, daß jemand, der bisher keine Zeile über Vischer geschrieben hat — aus dem Literaturverzeichnis am Schluß des Buches geht es mit aller Deutlichkeit hervor — plötzlich ein zusammenfassendes Werk über die Nürnberger Hütte veröffentlicht, seltsam um so mehr, als der Verfasser m. W. nicht einmal zur Zunft gehört. Trotzdem ist ohne weiteres zu erkennen daß er sich jahrelang um die Vischerhütte bemüht haben muß und die um sie herum erwachsene Literatur, die gute und die böse, in ihrem ganz erheblichen Umfang fast restlos durchstudiert hat. Das Resultat ist auch gar nicht über die Achsel anzusehen, im Gegenteil, es bereichert und bestätigt unsere Kenntnis. Ja, es bringt sogar neue Einzelheiten wie zwei Londoner Federzeichnungen aus der Sammlung H. Oppenheim, Erstaufnahmen aus dem an sich bekannten Pariser Skizzenbuch der Söhne des Altmeisters, die Rechnungen Sigmund Fürers und Peter Imhoffs d. Ä. über Einnahmen und Ausgaben zum Sebaldusgrab, eine Aufnahme der Innenansicht des Gitters der Sigismund-Kapelle im Krakauer Dom, den Sterbeort des Hans Vischer, nämlich Leipzig, und einiges andere. Aber im einzelnen ist doch recht vieles auszusetzen, was um so nachdrücklicher betont werden muß, als der Verfasser über eine suggestive Beredsamkeit verfügt, die den nicht völlig Eingeweihten spielend auf falsche Wege führen muß. Hierhin rechne ich vor allen Dingen die (scheinbar) mit erstaunlicher Sicherheit vorgenommene Aufteilung des Gesamtvorrates Vischerscher Werke auf sieben verschiedene Hände, die m. E. ganz und gar unhaltbar ist. Ich will nicht sofort darauf eingehen, weil ich glaube, dem Verfasser und dem Stoff besser dienen zu können, wenn ich mich an die Disposition des Buches selber halte.

Meller beginnt mit dem Ahnherrn der Hütte, Hermann Vischer, von dem lediglich das Wittenberger Taufbecken als urkundlich gesicherte Arbeit erhalten ist. Er macht darauf aufmerksam, daß dasselbe zwar von 12 Aposteln umgeben werde, daß aber einige doppelt vorkommen, d. h. sowohl in der rundplastischen Serie unten wie in der Relieffolge oben. Das zeige, daß die eine Serie nicht etwa zur Vervollständigung der anderen aus diesem Anlaß geschaffen wurde, sondern daß beide ursprünglich für andere Werke entworfen wären und nun für das Wittenberger Taufbecken verwandt seien. Ein handwerksmäßiges Vorgehen, das in der Hütte üblich blieb, wo die aufbewahrten Modelle häufiger wieder verwandt wurden. Das ist sicher richtig. Ich möchte aber noch hinzufügen, daß mich manches gerade im Figürlichen dieses Taufbeckens immer merkwürdig schon an Peter, den Sohn des Hermann, erinnert hat; die unteren Apostel sind wie ein schwacher Vorklang der Sebalder. Sie stehen auch wie diese auf Stangensäulen, welche den Hauptpfeilern vorgelagert sind. Auch ist es nicht zu verkennen, daß in der Gesamterfindung des Wittenberger Taufbeckens ein reichlich trockener Geist zum Ausdruck kommt: So selten auch die Form als solche sein mag, hat sie doch etwas von mathematischer Berechnung an sich. Das Sebaldusgrab wäre nicht viel anders geworden, wenn sein Sockel nicht plötzlich im Sinne der Renaissance umgestaltet worden wäre!

Diesem Taufbecken, das übrigens durchaus keine „kleinen" Abmessungen hat und nicht im mindesten „unorganisch" im Aufbau, sondern im Gegenteil allzu organisch ist, schließt Meller 4 Grabplatten „mit Sicherheit" als Werke Herrmanns d. Ä., des Begründers der Hütte, an, nämlich die Tafeln der Bischöfe Georgs I. von Schaumberg in Bamberg, Sigismunds und Dietrichs von Schönberg in Meißen und Thilos von Trotha in Merseburg. Da nun aber keinerlei verbindende Fäden mit dem Wittenberger Taufbecken vorhanden sind, weder stilistischer noch urkundlicher Natur, so ist es methodisch vollkommen unerlaubt, diese Grabplatten mit Hermann in Zusammenhang zu bringen. Wenn es trotzdem nicht nur von Meller geschehen ist, so liegt der Grund darin, daß diese vier Denkmäler unmittelbar zu Peter Vischer selber führen, da seine beglaubigten Werke hier ihren Ausgang zu nehmen scheinen. In dem Band 1920 dieser Zeitschrift S. 193 habe ich unter dem Titel „Die Schaumbergplatte und ihr Kreis" ausführlich zu zeigen gesucht, wie sich die Kunst Peters fast unmerkbar aus diesem Kreise heraus entwickelt, und wieviel Fäden später in diesen Zusammenhang zurückführen. Für Peter sind diese Werke sämtlich zu früh, für Hermann läßt sich nicht der Schatten eines Beweises erbringen, man muß sich also damit begnügen, hier den Mutterboden für den zweiten Meister der Nürnberger Hütte ge-

funden zu haben. Ich habe dort auch darauf aufmerksam gemacht, daß die Platten Schaumbergs, Sigismunds, Schönbergs und Trothas nicht auf einen einheitlichen Schöpfer zurückgehen. Aber wer es auch gewesen sein mag — ich denke vor allen Dingen an den Meister der Schaumbergplatte — er war würdig, der Lehrer eines Peter Vischer zu sein! Meller gibt diese sehr große Platte in viel zu kleiner Abbildung, die nicht entfernt ahnen läßt, welche starke flutende Bewegung der (Gewand)figur eigen sei: Ihre Falten sind bis zu 2 cm tief, die Nase springt gar handbreit gegen den Sandsteingrund vor.

Die zweite Hauptabteilung des Mellerschen Buches ist Peter Vischer d. Ä. gewidmet. Der Verf. geht zuerst auf den Entwurf zum Sebaldusgrab von 1488 ein, leider ohne eine Gesamtabbildung zu geben. Ich denke weniger an eine solche in extenso, wie sie Dettloff seinem Buche beigegeben hat, als vielmehr an eine Umzeichnung in verkleinertem Maßstabe. Meller erwähnt die meist unbeachtete Nachricht, daß der Sarg des Hl. Sebald in seiner vorvischerischen Aufstellung von 12 Leuchtern umgeben gewesen sei. Ich darf dem hinzufügen, daß die Leuchter den Namen „Die 12 Apostel" führten (vgl. Band 11, 122 dieser Ztschr.), so daß also die im Entwurf und im ausgeführten Denkmal sichtbaren Apostel vielleicht die Versinnlichung dieser alten Leuchter sind, ferner daß in das ausgeführte Sebaldusgrab wenigstens vier Eckleuchter übernommen sind, welche von den einzigartigen Sirenen gehalten werden. Auch darauf möchte ich hinweisen, daß auf dem gemalten Sebaldus-Altar in Schwäbisch-Gmünd, der dem Vischerschen Denkmal unmittelbar vorangeht, der bekannte Schrein des Heiligen in Begleitung zweier Leuchter mit brennenden Kerzen erscheint. Ich habe Bd. 13 S. 210 u. Taf. 39 dieser Zeitschrift darauf aufmerksam gemacht, daß auch der Schwäbisch-Gmünder Altar seine Entstehung Sebald Schreyer, dem Hauptförderer des Nürnberger Grabes, verdankt. — Mit Recht hebt Meller die merkwürdige Knappheit und Klarheit der Erzählung in den drei großen Sockelreliefs aus der Sebaldus-Legende hervor und betont den Gegensatz Vischers zu den naturalistischen Tendenzen seiner Zeit.

Mit dem Ursebaldusgrab möchte Meller auch den Astbrecher von 1490 (ist es nicht glaublicher, daß er sich auf den Ast stützen sollte?) in Verbindung bringen, und zwar als Tragefigur wie die bekannten Männer unter dem Krafftschen Sakramentshause. Die Idee ist gewiß nicht übel. Merkwürdig nur, wie weit Vischer hier aus seiner regelmäßig beobachteten Gelassenheit heraustritt. Ja, ist es überhaupt erlaubt, an Vischer zu denken?! Mit dem Ursebaldusgrab möchte Meller auch einige Apostel des großen Magdeburger Ernstgrabes, nämlich Petrus, Bartholomäus und zwei weitere (Abb. 15—18) in Zusammenhang bringen, weil sie dort nicht recht auf ihre Sockel und in ihre Nischen passen wollen. Andere dagegen, die sich dort besser einfügen, sollen erst für Magdeburg geschaffen sein. Das ist natürlich eine zu äußerliche Beweisführung. Ich vermag ihm hierin nicht zu folgen, zumal ich den Zusammenhang der erwähnten Magdeburger Apostel mit denen des Ursebaldusgrabes nicht sehe: Im Gegenteil, die betreffenden Magdeburger Apostel sind im einzelnen von absolut anderer Form als die des Ursebaldusgrabes! Die Maße für die Apostel des Urentwurfs hätten errechnet und mit denen des Magdeburger Denkmals verglichen werden müssen. — Richtig aber hat Meller beobachtet, daß in Magdeburg manche der Apostel sich in peinlicher Weise wiederholen, allerdings so geschickt auseinander gestellt, daß ihre Identität bisher nicht beobachtet wurde. Meller widmet diesen Aposteln 12 Einzelaufnahmen, aus denen man ersieht, wie je 2 und 2 sich unangenehm gleichen. Es ist also ein ähnlicher Vorgang, wie ihn der Verfasser schon beim Wittenberger Taufbecken des Vaters festgestellt hatte.

Mit Peter Vischer d. Ä. möchte er auch den Holzschnitt des Hl. Sebaldus (Abb. 30) verbinden. Eine Zeichnung Vischers soll dem Holzschneider zum Vorbild gedient haben. Es wiederholen sich aber nur einige Äußerlichkeiten, die Vischer gerne verwandte. Ebenso soll auf Vischer die Statuette des Hl. Christoph in der Budapester Sammlung Dr. Dellmar zurückgehen. Ich persönlich möchte es für vollkommen ausgeschlossen halten, daß dieser kokette alte Herr mit Vischer irgend etwas zu tun habe (Abb. 32/33).

Nun folgt ein großes Kapitel Grabplatten und Epitaphien 1487—1506. Der Verfasser behandelt durcheinander Männer und Frauen, ja, er schließt sogar die aus ganz anderen Voraussetzungen abzuleitenden, gravierten Erzplatten niederländischer Observanz mit ein. Ich halte dieses Durcheinander mindestens für unpraktisch, denn klare Entwicklungslinien lassen sich nur geben, wenn man Männer, Frauen und niederländische Platten grundsätzlich auseinander hält. Das schließt allerdings ein, daß man nicht um 1506 aufhört, sondern die Reihen durch die ganze Lebensdauer der Vischerhütte hindurch

führt. — Im einzelnen nur einige kurze Bemerkungen: Bei Kurfürst Ernst wird zwar auf die Platte seines Vaters Bezug genommen, nicht aber auf die des Großvaters, die allerdings nicht von Vischer stammt, aber das Schema für alle folgenden angibt (Monatshefte XI, Taf. 61)! Die Konsequenz geht soweit, daß auch das Grabmal Friedrichs des Weisen und seines Bruders in der Wittenberger Schloßkirche, die Söhne jenes erstgenannten Ernst waren, deutlich das Schema der Platten des Vaters, Großvaters und Urgroßvaters aufnehmen. Gerade in dem langsamen Fortschreiten und leisen Variieren liegt ein gut Teil der Vischerschen Kunst beschlossen! — Die herrlichen Gorka-Platten des Posener Doms werden m. E. unzulänglich behandelt. Sie hätten wegen ihrer niederländischen Art durchaus ein eigenes Kapitel erhalten müssen, in das eine nicht unbeträchtliche Zahl weiterer hätte eingereiht werden müssen. Für Drin Opalinski, der 1479 gestorben ist und dessen Platte nicht auf Vischer zurückgeht, möchte ich eine Notiz einfügen, die ich Felix Dettloff in Posen verdanke. Bei Ulanowski, Acta capitulorum (Monumenta medii aevi), 1897, S. 126, 666 heißt es zum 9. Juli 1479: „Quid plura? Fertur funus ad sepulcrum; id sibi ante annos XX vel circa, cogitans se semper moriturum, de marmore auri calco superducto elaborari iusserat . . .". Danach ist also klar, daß diese Platte, die einen Ausgangspunkt für die ganze Gruppe bildet, bereits um 1459 gegossen ist! — Lukas von Gorka wird in einer ganz merkwürdig unklaren Abbildung vorgeführt. Der Verfasser geht dann plötzlich auf die völlig anders geartete Gedenktafel Thilos von Trotha im Merseburger Dom über, die er sehr unkritisch lobt; in Wirklichkeit ist sie ein pedantisches Machwerk, das allerdings die Signatur Vischers trägt, worauf der Verfasser nicht hinweist. — Von der zarten, eleganten Platte Paniewskis in der Posener Dominikaner-Kirche fehlt leider die recht notwendige Abbildung. — Die Platte des Bischofs Heinrich III. in Bamberg, die überaus trocken ist, wird von Meller gegen die im Anfang dieser Besprechung erwähnte Schaumberg-Platte seltsam gelobt. Umgekehrt wird ein Schuh daraus! „Mit kleinsten Mitteln wird die größte Veränderung hervorgerufen" — jawohl zum Bösen. — Die berühmte Roth-Platte im Breslauer Dom wird zwar in Abbildung gezeigt, doch fehlt der Hinweis, daß auch sie aus dem niederländischen Schema entwickelt sei. Auch ist dem Verfasser der ebenso kurze wie treffende Aufsatz von Joseph Jungnitz unbekannt geblieben, der in geradezu schlagender Weise zeigt, daß die sämtlichen 6 Nischenfiguren nicht nur aus dekorativem Grunde hier stehen, sondern eine höchst persönliche Bedeutung für den Bischof hatten. Ich vermisse auch den Hinweis auf den Meister E. S., dessen Stiche teilweise die Vorlagen für die Nischenfiguren abgegeben haben, wie der verstorbene Alexander Mayer nachgewiesen hat. — C. von Stein ist keine „getreue" Kopie von B. von Henneberg, vgl. Taf. 33 im Jahrg. 1920 dieser Ztschr. — Die Platte Georgs von Giech im Würzburger Dom wird über die Maßen gelobt. „Es ist klar, daß wir an einem Wendepunkt in Vischers Kunst stehen; es wird das stille Reich einer idealistischen Klassizität begründet". Dabei handelt es sich in Wirklichkeit um einen in der Vischerschen Hütte feststehenden Typus, und das Maßwerk zu Häupten des Domherrn ist im schlimmsten Sinne abstrakt und geistlos. — Elisabeth von Stolberg hält Meller für eigenhändig. Ich selber vermag in ihr nur eine Werkstattarbeit zu sehen.

Auf Grund seines unseligen Trennungsprinzips kommt der Verfasser nun zum dritten Mal auf das Sebaldusgrab zurück, das im ganzen auf 4 Kapitel verteilt ist, statt irgendwo in einem Zuge behandelt zu werden. Er glaubt, sich eine Arbeitsperiode 1507—12 herausschälen zu können, die ganz und gar dem Vater gehört, und behauptet, Peter Vischer d. Ä. habe 1507 noch „zweifellos" den hohen Turmbau von 1488 geplant gehabt. Das Denkmal hätte noch damals viermal so hoch werden sollen, als es später wurde. Von den damals fertig gegossenen Architekturteilen sei kaum anderes verwandt als die 8 Hauptpfeiler, von dem bildnerischen Schmuck das Selbstbildnis, der Hl. Sebald und die 12 Apostel. Die letzteren, die er als Werke des Vaters ansieht, lobt er über alle Maßen und bedauert nur das kleine Format. Meines Erachtens hätten sie in einem größeren sicherlich leer gewirkt, „in übermenschlicher Größe" geradezu fatal. In diesem Zusammenhang greift er auch die merkwürdige Notiz von den „alte frenkischen pild" auf und gibt ihnen m. E. eine unmögliche Deutung. Der von ihm nicht zitierte Wortlaut heißt: „item bei maister Peter ratschmid zu Nurnberg die alte frenkischen pild ab lassen malen, der er bei 3—400 haben sol, als Jeronimus Haller wais." Meller behauptet nun schlankweg, es habe sich um altdeutsche, gotische und frühgotische Skulpturen gehandelt und schreibt allen Ernstes, Vischer habe in seinem Hause 300 bis 400 Stück zusammengebracht. Das ist schon aus räumlichen Gründen vollkommen unmöglich, und bedarf keiner Widerlegung. Ich bin noch immer der Meinung, die ich in dieser Zeitschrift 1920, 214

ausgesprochen habe, daß es sich weder um Plastiken noch um Gemälde, sondern um irgend welche kleinen gemalten Blätter, die in Buchform vereinigt sein mochten, gehandelt habe. Meller benutzt diese Notiz, um gewisse Motive der Apostel mit der älteren deutschen Plastik in Verbindung zu bringen, z. B. den Jakobus Minor mit der Figur der Synagoge in Bamberg! Ich glaube, daß er mit solchen Vergleichen kein Glück haben wird.

Es folgt noch ein Kapitel über die beiden Innsbrucker Figuren und endlich das letzte dem Vater gewidmete, in dem er zu einer allgemeinen Charakteristik des älteren Peter ausholt. Hier läßt er auf den Seiten 118—19 seiner Kombinationsgabe allzu sehr die Zügel schießen und liest aus 2 Urkunden des Jahres 1514 Dinge heraus, die nur ganz entfernt möglich sind. Am 6. Juni heißt es in den Ratsverlässen: Es sei zu ratschlagen, ob man Peters Sohn Hermann mit einer Gießhütte versehen könne. Meller erklärt schlankweg, der Sinn könne kein anderer sein, als Hermann „mit der selbständigen Vollendung des Sebaldusgrabes zu betrauen". Das wäre „zweifellos", da es am 11. Juli hieße: Es solle mit Peter Vischer verhandelt werden, daß er das Sebaldusgrab „fürderlich" mach. Also wird doch im Gegenteil auf des Vaters Mitarbeit gedrungen! Weiterhin sagt Meller, daß Peter Vischer von nun ab alles den Söhnen überließ. Er selber „verfügte über die Einkünfte und lebte friedlich mit seinen Kindern weiter". Das ist alles Phantasie und Roman!

Es folgt das dritte Hauptkapitel, das den Söhnen Peter Vischer d.Ä. gewidmet ist. Meller behandelt zuerst Hermann. Von diesem ist kein einziges Werk urkundlich oder sonst gesichert, auch nicht die Pariser Zeichnungen! Lediglich eine einzige Notiz im Münchener Cod. bav. 2070, II, Blatt 237a berichtet: „Herman hat allein den awostele Bortholomeum vnnd etliche Tabernacel gemacht". (Diese Bemerkung deckt sich fast wörtlich mit derjenigen, die Seeger in seinem bekannten Buche über Peter d. J. veröffentlicht hat und die ich bereits in meinem Aufsatze „Das Rätsel des Sebaldusgrabes" Bd. XI, 124 ds. Ztschr. ausführlich verwertet habe; vgl. dazu Bd. XIII, 209). Diesen einzigen Apostel schreibt Meller dem Hermann nicht zu, denn er hat ja bereits die ganzen Apostel dem Vater vindiziert! Aber es ist fast lächerlich zu sagen: Dafür erhält Hermann eine große Reihe von 17 (!) unter sich verschiedenwertigen, teilweise auf der höchsten Stufe stehenden Arbeiten zugewiesen, für die auch nicht der Schatten eines Beweises aufgebracht werden kann, denn die ganze Figur Hermanns ist ja selber kaum mehr als ein Schatten. Nach Meller stammt von Hermann: Emeranus Salomon, der unbekannte Salomon, Kmita, Kallimachus (der überhaupt nichts mit der Vischerhütte zu tun hat), Peter Salomon, Szamotulski, Friedrich von Baden (diese langweilige Platte hätte nie und nimmer im Zusammenhang mit den Krakauern behandelt werden dürfen, nur weil gewisse Saumornamente an die beiden Apostel der Kmita-Platte erinnern), Friedrich Kasimir, Hochmeister Friedrich, Sidonie, der unbekannte Kardinal in Krakau, die Henneberg-Tumba, die beiden Löwen des Germanischen Museums, das Ochsenfurter Taufbecken, das Augsburger Relief, der obere Abschluß des Sebaldusgrabes und endlich das Fuggergitter, das er als die „angefangen fein große Arbeit", die Pankratz Schwenter 1515 in seiner Vorrede erwähnt, glaubt mit Sicherheit identifizieren zu können. Zum Schluß gibt er auf S. 162 eine Charakteristik Hermanns, die zwar sehr schwungvoll, aber leider völlig unbeweisbar ist . . . — Hermann erlag 1517 einem Unglücksfalle. Nach einer Notiz, die ich mir aus Karl Schottenloher, „Conrad Heinfogel; Ein Nürnberger Mathematiker aus dem Freundeskreise Dürers" (Beiträge zur Geschichte der Renaissance und Reformation, Freising 1917) S. 309 gemacht habe, heißt es zum 1. Januar 1517: „Hermannus Vischer satis miserabili morte defunctus est."

Der Verfasser wendet sich nun dem zweiten Sohne, Peter Vischer d. J., zu, dem weitaus bedeutendsten Geiste, der je in der Hütte gewaltet hat. Er schreibt ihm die bekannten Medaillen zu, auch die der „Trusina", die m. E. aber zu schwach ist und höchstens mittelbar auf den jungen Peter zurückgehen kann. Weiterhin gibt er ihm das Kreß-Denkmal, die Tintenfässer, die beiden Plaketten mit Orpheus und Eurydice (wobei er eine naive Handzeichnung der Sammlung H. Oppenheimer-London von 1514 höchst dankenswerter Weise vorlegen kann), die Plakette des älteren Peter in der Pariser National-Bibliothek (die m. W. falsch sein soll), die Zeichnungen im Schwenter Codex (wobei übrigens die drei sitzenden Männer keine charakteristische Freiheit für den jungen Peter sind, sondern fast geraden Wegs auf Celtes' „Quattuor libri amorum", Nürnberg 1502, zurückgehen, Meller S. 192, Monatshefte XI, Taf. 57), die

Reformations-Allegorie in Weimar (deren merkwürdiges PB er wohl richtig als Pankraz Bernhaupt auflöst und bei der er ebenso richtig den Unterschied zwischen Handzeichnung und Relief betont, S. 194), ferner die Platten Balthasars von Neuenstädt, Wiggerincks, Lorenz' von Bibra, Kardinal Albrechts in Aschaffenburg und endlich das Epitaph Friedrichs des Weisen in Wittenberg (das auf einen Entwurf Cranachs zurückgeht, wie Junius in einem Aufsatze der Kunstchronik 1922, 524 urkundlich nachgewiesen hat; Meller hat den interessanten Fund übersehen). Vor allem aber schreibt Meller dem jungen Peter ausgedehnte Teile des Sebaldusgrabes zu, nämlich drei von den großen Sockelreliefs aus der Sebalduslegende, die er leider nach Gipsabgüssen abbildet, die 12 Propheten hoch oben, die 4 Helden, die 4 Kardinaltugenden, die Scylla, in ihrem Spiegel nach Schiffen spähend (die bisher als Allegorie der Vergänglichkeit gegolten hatte, für die Meller aber eine überzeugende Handzeichnung aus der Sammlung Oppenheimer von 1514 beibringt) und schließlich die 4 Leuchterweibchen. So sehr ich hier mit dem Verfasser übereinstimme, so hätte ich doch gewünscht, daß er noch energischer auf den Anteil Peter Vischers d. J. eingegangen wäre. Er hätte sagen oder zeigen sollen, wie das Denkmal vor dem Eingriff des Sohnes aussah, wo die Ansatzstellen der Renaissance, wo die abgeschnittenen Säulenstümpfe liegen. Ferner wäre ein Bild aus Avignon oder Schwäbisch-Gmünd für den Leser gewiß instruktiv gewesen, auch wenn man keinen unmittelbaren Zusammenhang annehmen will. Ebenso gehört Celtes unbedingt in diesen Zusammenhang, weil seine Bedeutung für den Nürnberger Humanismus, Schreyer usw. gar nicht zu überschätzen ist! Auch hätte es sich wohl empfohlen, die Inschriften und Urkunden über das Sebaldusgrab und über den Anteil der Söhne schärfer heranzuziehen.

Peters früher Tod im Jahre 1528 ist im vollen Sinne des Worts ein Schicksalsschlag für die deutsche Kunst gewesen, denn kaum einer seiner Zeitgenossen war so wahlverwandt und zwanglos in den Geist der fremden Kunst eingedrungen und hatte sie deutschem Wesen assimiliert, ohne sich selber dabei zu verlieren.

Peters überlebender Bruder Hans war leider nur zum kleinen Teile der Mann, dies wertvolle und wichtige Erbe fortzuführen. In die Werke, die er vollendet, spielt häufig der Geist seines großen Bruders hinein und es ist unmöglich, eine klare Trennungslinie zu ziehen! Meller möchte ihm das Hechinger Denkmal, das vierte der großen Sockelreliefs vom Sebaldusgrab, die Epitaphien für Henning Goden in Erfurt und Wittenberg, die prachtvolle Gedenktafel für die Herzogin Helena in Schwerin, das Doppelgrabmal für Joachim und Johann Cicero in Berlin mit seiner wahrhaft monumentalen Deckplatte, die Aschaffenburger Madonna, den Nürnberger Apollobrunnen, die Jünglinge in Wien und München, die Frau in Kopenhagen (die Bode im Jahrbuch der Kunstsammlungen 1908 S. 9 abbildet und die mir nicht vischerisch zu sein scheint), die wundervolle Eva in New York (die nach der Abbildung bei Bode zu urteilen eher auf den jüngeren Peter hinweist, vgl. die Eurydice in Berlin u. Hamburg), den Prager Wenzels-Leuchter, das Epitaphium für den Kurfürsten Johann in Wittenberg, den Aschaffenburger Baldachin, die Platten für Daniel von Redwitz und Georg von Bibra, die Epitaphien für Hektor Pömer in der Nürnberger St. Lorenz-Kirche (nicht Frauen-Kirche), für Siegismund von Lindenau in Merseburg, für Christoph von Stadion in der Nürnberger Aegidien-Kirche, und endlich für Heinrich Otto im Münchener National-Museum zusprechen. Schließlich weist Meller dem Hans auch das Gitter der Sigismund-Kapelle im Krakauer Dom zu, von dem er m. W. die erste Abbildung beibringt (Abb. 139, Text S. 210). Ist es am Ende dasselbe Gitter, das Georg von Kieszkowski in dieser Zeitschrift Bd. XV, S. 261 als untergegangen schildert? K. hat in diesem Aufsatz S. 258 Anm. 1 darauf hingewiesen, daß die angeblich in Galizien entdeckte Glocke Peter Vischers eine Mystifikation sei. Meller ist diese Notiz, die im 11. meiner Beiträge zu Peter Vischer abgedruckt ist, entgangen; er sieht die Glocke daher S. 243 noch als ein wichtiges Dokument an. Auf derselben Seite zieht er auch eine Notiz aus Trautmann, Neues Archiv für Sächs. Geschichte 1924 an, nach welcher „Hans Vischer, vir nobilis Norinbergensis" 1550 in Leipzig gestorben sei! Ist es ein Zufall oder beruht es auf alten Familienbeziehungen, daß Hans nach dem Osten zieht, wohin die Familie 100 Jahre hindurch so viele Denkmäler in Wittenberg, Magdeburg, Meißen, Merseburg, Altenburg, Torgau, Breslau, Posen, Krakau usw. geliefert hatte? Auch Mülich, der Schwager d. ä. Peter Vischer, scheint ja aus Zwickau zu stammen.

Endlich glaubt Meller, auch Paulus Vischer, den vierten Sohn des Altmeisters, mit einigen Werken — beruhigenderweise hypothetisch — bedenken zu können, nämlich dem Tucher-Epitaph in Regensburg, dem Eißenschen in Nürnberg, der Christus-Plakette in Gotha, der Ottilie in Baden, wobei dann aber die

dort zerstörte Platte der Elisabeth hätte herangezogen werden müssen (vgl. Bd. XV ds. Zs., Taf. 8), der Margarethe in Weimar und der Nürnberger Madonna, die sich mit Ottilie und Elisabeth auf der eben genannten Tafel abgebildet findet. Überzeugende Gründe vermag M. auch hier nicht beizubringen!

Mit Hans Vischers Sohn Georg werden endlich die beiden von Bode a. a. O. abgebildeten Tintenfässer in Verbindung gebracht. Das Florentiner Exemplar soll merkwürdigerweise mit dem Zeichen der Nürnberger Hütte versehen sein.

Summa Summarum ist von Mellers Vischerbuche zu sagen, daß es gewiß mit Geist und Liebe geschrieben, daß es aber keineswegs ein zuverlässiger Führer durch dieses unübersichtliche, an Hindernissen so reiche Gelände ist. Ja ich fürchte, daß M. durch seine scheinbare Sicherheit manchen tüchtig in die Irre locken wird! HUBERT STIERLING.

E. F. BANGE, PETER FLÖTNER, Meister der Graphik. Bd. XIV. Mit 85 Abb. auf 55 Tafeln. Kl. u. B. (1926).

Das Interesse an den Veröffentlichungen, die unter dem Titel „Meister der Graphik" in längerer Reihe herausgekommen sind, hängt zu einem erheblichen Teil ab von der Seltenheit der reproduzierten Werke. Flötners Holzschnitte sind „unauffindbar"; von mehreren ist je nur ein Abdruck bekannt, und nirgends die vollständige Reihe beieinander. Um so wertvoller, ja unentbehrlich die Reproduktion aller Blätter, welche Arbeit Bange mit Sucheifer und Finderglück durchgeführt hat.

Diese Holzschnitte, namentlich die Ornamente und die Entwürfe zu Möbeln und reich gezierten Bauteilen, sind in mehr als einem Sinne von hoher Bedeutung. Die Buchillustrationen, Flugblätter, figürlichen Kompositionen wirken etwas manieriert. Die Falten schlaff hangend — vielleicht in Reaktion gegen die fränkische Eckigkeit. Das Ornament erfreut durch Leichtigkeit, Reichtum an Einfällen, als Blüte, als Höhepunkt und als Sonderfall der deutschen Renaissance. Man hat den Wert der Leistung gespürt schon nach den Ausführungen und Hinweisungen von J. Reimers und K. Lange. Das Holzschnittwerk ist von C. Dodgson und Röttinger vergrößert und gereinigt worden. Bange faßt die Ergebnisse der älteren Untersuchungen mit kritischem Urteile zusammen und fügt Wichtiges hinzu.

Das Biographische wird kurz und sachlich mitgeteilt. Der feste Punkt ist das Datum 1522. Damals kam Flötner von Ansbach nach Nürnberg, also zur Zeit als Dürer noch herrschte, und die Kleinmeister anfingen. Um 1480 war Flötner geboren worden. Er hatte, wie jetzt geglaubt wird, um 1515 in Augsburg gearbeitet. Im Jahre 1546 starb er in Nürnberg, wo er vielseitig als Baumeister, Medailleur, Zeichner und Bildschnitzer tätig gewesen war, wohin er die festliche schwäbische Dekoration verpflanzt hatte.

Bange hat sich erfolgreich bemüht, die Holzschnitte nach der Folge der Entstehung zu ordnen. Wenige inschriftliche Datierungen haben ihm geholfen, die Anschauung von der Stilentwicklung auszubilden.

Unbeträchtlich fördert Bange die Erkenntnis der Quellen. Natürlich stammt dieses Ornament, dieser Dekorationsgeschmack, diese Art der Holzschnittzeichnung aus Oberitalien. Offenbar war der venezianische Buchholzschnitt eine Fundgrube. Der Nachweis der Vorbilder im Einzelnen wäre nützlich. Dabei würde deutlicher werden, wieweit und in welcher Art Flötner mit persönlichem Geschmacke die Form umgestaltet hat.

Eine zweite Frage gilt der Benutzung dieser Holzschnitte. Viele Gebiete des deutschen Kunstgewerbes müßten durchforscht werden, um diese Wirkung nach Raum und Zeit, nach Tiefe und Weite zu ermessen. Dabei würde Klarheit etwa auch über die Zweckbestimmung der Blätter, über die Absichten des Meisters geschaffen werden. Man hat öfters Ausstrahlungen der Flötnerschen Kunst falsch gedeutet als Spuren seiner persönlichen Tätigkeit, hat den Meister durch ganz Deutschland gehetzt.

Banges Publikation bietet einen zuverlässigen Ausgangspunkt. Von nun an wird es leichter gelingen, das „Werk" des vielseitigen und geistreichen Meisters durch Zeichnungen, Bauwerke und Bildwerke zu bereichern und Irrtümern auszuweichen. M. I. FRIEDLÄNDER.

F. RUDOLF UEBE, Deutsche Bauernmöbel. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitäten-Sammler, Bd. 23). Berlin, Richard Karl Schmidt, 1924.

Die Erforschung der ländlichen Kunstgeschichte liegt sehr im argen. Der zünftige Kunsthistoriker

ist zu wenig Kulturhistoriker und der Kulturhistoriker zu wenig Kunsthistoriker. So liegt z. B. das große Gebiet des ländlichen Silberschmuckes noch völlig brach. Selbst die Geschichts- und Ortsmuseen, die eine natürliche Pflicht dazu rufen sollte, haben wenig mehr getan als gekauft, weggepackt oder gedankenlos ausgelegt. Nicht viel besser steht es um die bäuerliche Kostümkunde, schon deshalb, weil auch ihre bürgerliche Schwester oder richtiger Mutter wenig Pflege gefunden hat. Und endlich das dritte Hauptgebiet, die bäuerliche Wohnung und Hausausstattung: Hier legt nun Uebe ein äußerlich sehr schmuckes Bändchen vor, nach dem gewiß mancher gern gegriffen hat. Aber befriedigt es? Kaum. Schon die Themastellung scheint mir anfechtbar, denn ein solches Buch dürfte nicht „Deutsche Bauernmöbel" heißen, oder — wenn es schon so heißt — müßte es unbedingt von der bäuerlichen Stube ausgehen. Denn so wichtige Bestandteile wie Bank, Bett und Schrank sind ursprünglich mit der Wand als solcher untrennbar verbunden und emanzipieren sich sehr langsam. Ich möchte dies an dem Beispiel des Bettes kurz erläutern, weil auch Falke in seinem sehr wertvollen, beruhigend klar und sachlich geschriebenen Buche „Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance" (Bauformen-Bibliothek, Bd. 20, Stuttgart, Julius Hoffmann), diesen Zusammenhang nicht betont hat. Schon Mehringer weist in seiner lehrreichen Darstellung „Das deutsche Haus und sein Hausrat" (Aus Natur und Geisteswelt 116, 1906) S. 48 darauf hin, daß die Lehmbänke, die wir an den Innenwänden der prähistorischen Häuser finden, tagsüber als Sitz, nachts als Lagerstätte dienten. So war es auch in der historischen Zeit: im altnordischen Hause schlief man auf einer Bodenerhöhung längs den Wänden. Diese Schlafbänke („set" genannt, also zum Verbum sitzen gehörig) waren durch niedrige Bretterwände oder durch Vorhänge in einzelne Schlafstellen eingeteilt. Die angelsächsischen Helden, die wir aus dem Beowulfliede kennen, schliefen auf solchen Wandbänken (die tagsüber als Sitz dienten): zu Häupten ihre aufgehängten Waffen. Bettumhänge waren auch hier bekannt, vgl. Hjalmar Falk im Reallexikon der germanischen Altertumskunde, hrsg. von Hoops, Straßburg 1911, I, 268. Diese umkleideten Wandbänke sind allmählich noch fester mit der Wand verwachsen, indem sie in der bekannten Alkovenform in die Wand selber aufgenommen wurden. Später löst sich das Bett wieder aus der Wand heraus zum selbständigen Möbel. Wenn es dann aber in Stadt und Land lange den Baldachin und die seitlichen Vorhänge bewahrt, so weist das wohl zurück auf die uralte Gewohnheit des rings umkleideten Wandbettes. Diese Zusammenhänge hat auch Uebe nicht erkannt. Seine ganze Darstellung ist überhaupt viel mehr nach der formalistischen Seite eingestellt.

Gleich das Kapitel der Schränke ist m. E. sehr dürftig. Ausgangspunkt hätten hier durchaus nicht die sogenannten Doppeltruhenschränke, sondern die wandfesten sein müssen, die untrennbare Bestandteile des Zimmers selber sind. Der Verfasser hätte gut daran getan, sich aus den Hausaltertümern des Germanisten Moritz Heyne darüber zu unterrichten, daß schon vor 1000 Jahren im deutschen Hause über der inneren Zimmertür ein kleines unscheinbares Brettchen bekannt war, das zum Abstellen von allerhand Gerät diente. Mit diesem Brett, das man z. B. bei Falke a. a. O. S. XXVII sehr deutlich sieht, hängt die Nische über der Tür — gleichsam als eine Erweiterung des Bortes — eng zusammen und mit dieser wieder das in die Nische eingebaute Wandschränkchen. Hier haben die zahllosen, lange Zeit unverglasten Wandschränkchen unserer Bauernzimmer ihren Ursprung. Es liegt auch wohl nahe zu glauben, daß sich aus diesem Abstellbrett die durchlaufenden Tellersimse entwickelt haben, die in den bürgerlichen und bäuerlichen Stuben vom 16. Jahrhundert ab eine so große, schöne Rolle spielten.

Neben solchen Schränkchen über der Tür gingen die auf dem Fußboden stehenden, ursprünglich gleichfalls eingebauten großen Schränke einher, von denen der Verfasser nicht einen einzigen abbildet, obwohl bei 240 Druckstöcken doch gewiß die Möglichkeit bestanden hätte. Ebenso halte ich es für durchaus verfehlt, wenn von den „Schenkschieven", die im niederdeutschen Gebiet eine so bedeutende Geltung hatten, weder eine Abbildung gegeben wird noch ein ausführliches Wort der Erklärung.

Wollte der Verfasser nicht von solchen eingebauten Schränken ausgehen, dann bot ihm die frühe Gruppe der sogenannten Giebelschränke eine andere gute Gelegenheit, um die Entwicklung geschichtlich und allmählich vor den Augen seiner Leser abrollen zu lassen. Anstatt dessen beginnt er, wie gesagt, mit den Doppeltruhenschränken und zwar einem Alpacher von 1765, der auch hierfür nicht gerade instruktiv ist. Auf die Giebelschränke kommt er erst allmählich und datiert einen Schrank aus dem Pustertale auf das 17. Jahrhundert, den Falke a. a. O. Taf. 25 sicher richtiger als 15. Jahrhundert an-

spricht. (Bei Falke erscheint diese primäre, geschichtlich höchst wichtige Gruppe in einer großen Zahl schöner Abbildungen.)

Im Kapitel Truhen beginnt Uebe richtig mit den Satteldachtruhen; desto weniger versteht man, daß er es bei den später folgenden Schränken nicht ebenso gemacht hat. Dankenswerterweise bildet er auch zwei solche Truhen ab; es wäre aber gewiß im Interesse uneingeweihter Leser — und um solche soll es sich doch bei dieser Serie handeln — wünschenswert, wenn der Verfasser eine jener antiken Dachtruhen danebengestellt hätte, um den Zusammenhang leicht greifbar zu machen. Abbildungen finden sich z. B. in dem bekannten Möbelwerk von Meyer-Graul. Übrigens stehen unsere germanischen Dachtruhen nicht nur in Beziehung zu antiken Sarkophagen, sondern es haben sich auch antike Kleidertruhen dieser Art erhalten.

Maßwerktruhen und eisenbeschlagene fehlen, erstere ganz, letztere haben nur einen Verweis auf Falkes Aufsatz in Kunst und Kunsthandwerk 1907 und eine Abbildung, die nicht recht bezeichnend ist. Das ist mir um so mehr aufgefallen, als diese Truhen gerade in der Gegend des Verfassers eine große Rolle gespielt haben; Westfalen und Hannover haben diesen Typ in reicher Weise, mit eisernen Bändern beschlagen, ausgebildet. Die Entwicklung läuft dann aus in den eisen- oder messingbeschlagenen Koffern der Niederelbe und der Westküste Schleswig-Holsteins. Uebe gibt in Abb. 84 einen solchen, der z. B. aus der Wilstermarsch stammt, aber durchaus nicht für diese allein charakteristisch ist.

Ich kann nicht alle Kapitel durchgehen, weil das viel zu sehr in die Einzelheiten führen würde. Betonen möchte ich nur, daß ich das Buch natürlich vor allem vom Standpunkt des Schleswig-Holsteiners aus gelesen habe. Ich möchte daher zuerst auf ein paar geographische Kleinigkeiten hinweisen. Dem Verfasser gehen die Begriffe niedersächsisch und friesisch durcheinander (13), ebenso Winser Geest und Altes Land (32). Die Insel Röm gehört nicht zu den ostfriesischen, sondern höchstens zu den nordfriesischen Inseln (81). Die Vierlande und das Alte Land sind nicht benachbart (197). Statt Ilenworth ist Ihlienworth (215) und statt Aventhof ist Aventoft zu lesen (215). Renaissanceformen sind nicht nur in Dithmarschen zum Durchbruch gekommen, sondern an der ganzen schleswig-holsteinischen Westküste und an der Niederelbe (16). Empireformen herrschen nicht nur im Bückeburgischen, sondern auch stark bei uns im Norden, z. B. im Alten Lande und in Süderdithmarschen. Greifbaren Charakterisierungen geht der Verfasser häufig aus dem Wege; wo er Ansätze dazu macht, wie etwa bei Nordfriesland, geht er fehl (41). Für Dithmarschen bildet er eine ganz unbezeichnende Truhe ab (Abb. 61). Für die herrliche Wilstermarschstube hat er nur belanglose Worte. Ich will die Liste nicht länger ausdehnen, fürchte aber, daß andere Leser, von anderen landschaftlichen Standpunkten aus, gleichfalls nicht ohne Bedenken sind.

Überhaupt bin ich der Ansicht, daß Schleswig-Holstein lange nicht in seiner wahrhaft überragenden Bedeutung erkannt ist, weder im Alter noch in der Qualität seiner Denkmäler. Für Uebe hätte der Swinsche Pesel den Ausgangspunkt bilden müssen. Er stammt nicht nur aus einem Bauernhause, sondern ist auch für dieses in der Mitte des 16. Jahrhunderts gearbeitet. Dabei ist er durchaus nicht isoliert, denn wir besitzen Nachrichten und Fragmente von etwa sechs gleichartigen Zimmern. Außerdem wissen wir aus der sehr wertvollen Chronik des Dithmarschers Neocorus, daß die Hofbesitzer seines Landes und seiner Zeit, d. h. um die Mitte des 16. Jahrhunderts, sich derartige geschnitzte Zimmer eingerichtet haben. — Die fortschreitende Entwicklung wird alsdann in den friesischen Zimmern des 17. Jahrhunderts, die vor allen Dingen das Flensburger Museum als köstlichen Besitz birgt, greifbar. In der Mitte des 18. Jahrhunderts tritt die Wilstermarsch auf den Plan, deren ältestes Zimmer, soweit mir bekannt, dasjenige des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg von 1744 ist. Solcher Wilstermarschzimmer sind heutigentags noch weit über ein Dutzend erhalten. Die stilistische Entwicklung knüpft klar und deutlich an den Hamburger Schapp an, dessen Blütezeit zwischen 1680 und 1720 liegt. Aus dem alten bekannten Senckeysenschen Tischlerbuche wissen wir, daß die wandernden Gesellen in Hamburg Gelegenheit fanden, diesen — vielleicht schönsten aller Barockschränke — nicht nur zu sehen, sondern auch zu verfertigen. Wenn er alsdann sogar im fernen Tirol scheinbar bekannt geworden ist, so wird es erst recht nicht erstaunlich sein, daß auch die jungen Gesellen aus der — Hamburg fast benachbarten — Wilstermarsch den Stil dieses Schrankes aufgenommen und auf ihre Zimmer übertragen haben. Der Zusammenhang ist zeitlich und stilistisch so klar, daß Uebe ihn nicht hätte übergehen dürfen. Das schönste aller dieser Zimmer befindet sich in Altona. Ich wüßte nicht, wo in einem deutschen

Museum ein Bauernzimmer stände, das sich mit diesem messen könnte! — Auch die Vierlande, deren Entwicklung durch schwere Kriegsnöte im 17. Jahrhundert gehemmt wurde und nur vereinzelt sichtbar ist und die erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in ihre eigentliche Blütezeit treten, haben nicht entfernt die Würdigung gefunden, die ihnen gebührt! Erscheinungen wie die Intarsia hätte der Verfasser viel deutlicher behandeln müssen. Wenn man unterrichten will, muß man nachdrücklich betonen, daß die Vierlande lange Zeit auch Lübeck untertan waren, und muß sich nicht scheuen, eine Abbildung dortiger Einlegearbeit als Vorbild zu geben. Der Begriff von Vorbild und Nachbild hätte überhaupt im ganzen Buche sehr viel schärfer herausgearbeitet werden sollen.

So glaube ich, daß dieser Möbelband leider seiner Aufgabe nicht gerecht wird. Der Verfasser müßte sich m. E. entschließen, die Kapitel 1, 2 und 4, d. h. Einstellung, Geschichte und Stil in das Hauptkapitel 3 hineinzuarbeiten. So wie es jetzt erscheint, ist es rein formalistisch, die Darstellung oft nur notizenartig und die Schreibweise manchmal betrübend. Würde diese Umarbeitung zustande kommen, dann möchte ich dem Verfasser auch nahelegen, die nordischen Freilichtmuseen zu berücksichtigen, die so viele primitive Urstufen bewahren, die für das Verständnis der deutschen Zustände oft geradezu wie eine Erleuchtung wirken. Ebenso muß der Einfluß Hollands auf unsere norddeutschen Küsten ganz anders herausgearbeitet werden. Ernst George hat kürzlich in einer Kieler Dissertation zusammenfassend dargetan, wie viele und wie starke Fäden Schleswig-Holstein mit jenem Lande verbinden (abgedruckt in Nordelbingen II). Auch über Leibeigenschaft und ähnliches steht in dem Buche kein Wort, und darum bleibt es für den uneingeweihten Leser vollkommen unklar, weswegen die bäuerliche Kunst sich in der einen Gegend bereits im 16. und in der anderen erst im 19. Jahrhundert entwickelt.

STIERLING.

A. KINGSLEY PORTER, Romanesque Sculpture of the pilgrimage Roads. 10 Bände. Boston, Marshall Jones Company, 1923.

Dieses zehnbändige Werk ist in seiner Art ein höchst bezeichnendes Dokument für die Verschiebung aller Verhältnisse durch den Weltkrieg. Während die verarmten europäischen Länder kaum mehr die Mittel für größere wissenschaftliche Publikationen aufzubringen wissen, während die europäischen Gelehrten, durch politische und wirtschaftliche Fesseln gehemmt, ihre Studienreisen auf das nötigste beschränken müssen und den Kontakt mit der Forschung der Nachbarländer fast verlieren, konnte ein kluger und tatkräftiger Amerikaner ein Werk über romanische Plastik veröffentlichen, das durch Umfang und Ausstattung, aber auch durch überlegene Kenntnis des Materials und der Literatur der ganzen Welt alle älteren Publikationen auf diesem Gebiet in Schatten stellt[1]. Porter hat dem Textband seiner „Romanesque Sculpture" über 1500 Abbildungen beigeben können, die, auf lose Tafeln handlichen Formats gedruckt, in neun Mappen gesammelt sind. Sind auch die Lichtdrucktafeln nicht alle von gleicher Qualität, weil die photographischen Vorlagen, von denen übrigens P. den größten Teil auf ausgedehnten und bis in die kleinsten Dörfer vor allem Frankreichs und Spaniens führenden Reisen selbst angefertigt hat, gelegentlich zu wünschen übrig lassen, so macht doch allein schon die Zahl der Abbildungen das Werk Porters zur wichtigsten und unentbehrlichen Grundlage aller weiteren Forschungen. Die romanischen Skulpturen namentlich des südlichen Frankreichs und Nordspaniens sind in einzigartiger Vollständigkeit abgebildet; von italienischem Vergleichsmaterial werden vor allem zahlreiche Denkmäler aus dem Süden (Apulien) und Toskana gezeigt; der letzte Tafelband ist dem an Denkmälern romanischer Plastik armen Nordfrankreich gewidmet, umfaßt aber auch eine Auswahl von Werken der frühen Gotik.

Diese kurze Inhaltsangabe des Abbildungsmaterials läßt schon erkennen, worauf es Porter ankam. P. wollte keine Geschichte der romanischen Plastik in Europa schreiben, obwohl seine Darstellung gelegentlich über das ganze christliche Abendland ausgreift. Ihn interessiert vielmehr in erster Linie eine ganz bestimmte, allerdings besonders ausgedehnte und denkmälerreiche Gruppe, die unter sich durch zahlreiche Fäden verbundene Plastik Frankreichs und Spaniens. Aber auch für dieses Gebiet gibt P.

[1]) Ich glaube zu wissen, daß der munifizente Verfasser zahlreiche Exemplare seines kostbaren Werkes im schlimmsten Stadium der Inflation an deutsche Bibliotheken stiftete; die deutsche Kunstwissenschaft ist ihm dafür zu aufrichtigem und dauerndem Dank verpflichtet.

keine stilistische Entwicklungsgeschichte in unserem Sinn; die Fülle des Materials sucht er, anknüpfend an datierte oder doch mit Wahrscheinlichkeit datierbare Stücke, in ein genealogisches System zu bringen und die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den einzelnen Denkmälern und Denkmälergruppen aufzudecken. Dabei kommt er nicht nur zu zahlreichen neuen zeitlichen Bestimmungen, Filiationen und Gruppierungen, sondern auch zu wichtigen Resultaten allgemeiner Natur. Während die seitherige Forschung mit Vorliebe in Frankreich Wiege und Mittelpunkt der romanischen Monumentalplastik sah (in rückwärtiger Projizierung der Verhältnisse im Zeitalter der Gotik sozusagen), betont P. mit großer Entschiedenheit die positiven Leistungen und den schöpferischen Anteil auch der anderen europäischen Länder, insbesondere Italiens und Spaniens, an der Entwicklung und Ausbreitung der romanischen Bildhauerkunst. In einzelnen französischen Provinzen erkennt er starke Einflüsse von Spanien und Italien her. In Frankreich gibt er nur für Burgund mit der Metropole Cluny eine im wesentlichen autochthone, besonders früh einsetzende und mit einer großartigen Expansion weit und nach allen Seiten ausstrahlende Entwicklung zu: „At this period Cluny was the champion of all the arts, but especially of sculpture". Den wichtigsten Vermittlungsfaktor von Provinz zu Provinz und von Land zu Land sieht P. im Wallfahrtswesen, und zwar vor allem in den Pilgerfahrten, die im hohen Mittelalter aus aller Herren Länder und im größten Ausmaß nach dem spanischen Santiago de Compostella unternommen wurden: „The pilgrimage road may be compared to a great river, emptying into the sea at Santiago, and formed by many tributaries which have their sources in the far regions of Europe." Durch seine zahlreichen Tochtergründungen, die sich in den Dienst der Wallfahrtsidee stellen und die offiziellen Pilgerstraßen nach Santiago in dichter Folge einsäumen, war Cluny der eifrigste Förderer der Wallfahrten zum Grab des hl. Jakobus. Den anderen Pol des großen christlichen Pilgerkreises bildeten die heiligen Stätten Palästinas, und die vielfachen Beziehungen, die Porter zwischen der abendländischen romanischen Plastik und Byzanz und dem weiteren Orient beobachten zu können glaubt, sind nach seiner Auffassung ebenfalls eine Folgeerscheinung des Wallfahrtswesens.

Es ist nicht leicht, in wenigen Worten und ohne Abbildungen Stellung zu der Fülle von Objekten und Problemen zu nehmen, die P. in gedrängter Kürze, oft in fast statistischer Knappheit behandelt. P. ist darin ganz Amerikaner, daß es für ihn weder Grenzen noch Entfernungen gibt, daß er alle „theory" weit von sich weist und den Denkmälern wie den literarischen Quellen mit einer naiven Vorurteilslosigkeit gegenübertritt, um die man ihn beneiden möchte, wenn nicht diese amerikanische Vorurteilslosigkeit in Wirklichkeit eine sehr bedenkliche Voreingenommenheit gegenüber europäischen Verhältnissen wäre. In Europa gibt es und gab es auch im ganzen Mittelalter Grenzen, wenn auch nicht so scharf wie in moderner Zeit und vor allem nicht Grenzen nach einem Nationalitätsprinzip. Aber dafür spielten regionale Grenzen eine sehr große Rolle, und auf kulturellem Gebiet wirkten sich die Grenzen der Herrschaften und Diözesen oft sehr nachdrücklich aus, wie ein Blick auf die französische Architektur des romanischen Zeitalters zur Genüge beweist. Die Provinzen scheiden sich mit großer Deutlichkeit, und wenn es naturgemäß auch an verbindenden Fäden nicht fehlt, so ist der Regionalcharakter doch meist ebenso ausgeprägt wie der allgemeine Zeitstil. Dies scheint mir auch für das Gebiet der Plastik zu gelten. Muß man tatsächlich annehmen, daß im Frankreich des romanischen Stils eine einzige Landschaft die Führung hat und daß alle anderen Gegenden von dieser einen abhängig sind? Ich vermag nicht einzusehen, warum nun jede französische Darstellung der Majestas Domini an Portaltympanen gerade auf burgundische Anregungen zurückgehen soll! Gewiß hat P. mit frischem Sinn oft das Richtige gesehen und Zusammenhänge erkannt, die der früheren Forschung entgangen waren. Aber viel häufiger hat man den Eindruck, daß er Zusammenhänge und Abhängigkeiten sieht, wo sie gar nicht bestehen. Die Schuld daran trägt seine mangelhafte Stilanalyse und Stilkritik, die nicht tief genug schürft; er baut seine Filiationen allzuoft auf einzelne und äußerliche Motive auf, gerade als ob Stil nicht mehr als Addition von Motiven sei[1])! — Wenn Porter in Italien und Spanien nicht nur französische Provinzen

[1]) Ein Paar Beispiele: Um den Einfluß von Cluny auf die Auvergne zu beweisen, stellt P. das Kapitäl mit dem 7. Ton der Musik, dessen Kelch ungefähr in halber Höhe von einem Schriftband umlaufen ist, einem Kapitäl in Issoire mit der Darstellung des Abendmahls gegenüber; die Horizontallinie, die der Abendmahlstisch um das Kapitäl bildet, muß eine Erinnerung an das Band in Cluny sein! Irgendeine stilistische Ähnlichkeit besteht dabei nicht. Oder P. behauptet, die Figuren der Psycho-

sieht, sondern ihnen eine weitgehende Selbständigkeit der Entwicklung zugesteht, so hat er zweifellos recht. Trotzdem scheint er mir die Bedeutung der spanischen Plastik zu überschätzen, weil er der Kunst der Languedoc nicht gerecht wird. Gerade das von P. in so großem Umfang beigebrachte Abbildungsmaterial macht wieder klar, daß Spanien im Ganzen doch mehr durch die Masse als durch die Qualität der Denkmäler imponiert. Ich will hier nicht in das schwierige Problem der Kreuzgangskulpturen von S. Domingo de Silos eingreifen, weil sie ohne Autopsie und allein auf Grund der von P. gegebenen Abbildungen kaum richtig beurteilt werden können. P. datiert die Pfeilerreliefs im Gegensatz zu den französischen Forschern, die an frühestens 1130 denken und Abhängigkeit von der Gruppe Toulouse-Moissac annehmen, in die Jahre 1073—76, d. h. er hält sie für wesentlich älter als alles, was wir von Denkmälern der Languedoc kennen. Wenn ich auch die Gründe, die die französische Forschung vor und nach dem Erscheinen von Porters Buch für ihre spätere Datierung ins Feld geführt hat, nicht als stichhaltig anzuerkennen vermag, so muß doch andererseits betont werden, daß der Stil der Kreuzgangreliefs keinerlei Parallelen in der Monumentalplastik dieser frühen Zeit hat und daß ein Vergleich mit Werken der Kleinkunst (Elfenbeine und Goldschmiedearbeiten) immer nur bedingte Beweiskraft besitzt, ganz besonders aber, wenn der stilistische Abstand so groß ist, wie in diesem Fall. Daran daß Toulouse in romanischer Zeit auch auf dem Gebiet der bildenden Kunst eine seiner unleugbar hohen Kultur entsprechende Stellung einnahm, kann man nach den erhaltenen Denkmälern kaum zweifeln, und wenn auch Mâle und andere die Bedeutung von Toulouse wenigstens nach der expansiven Seite ebensosehr überschätzen wie Porter die Stellung von Cluny, daß Toulouse in der Geschichte der languedocischen und spanischen Plastik eine große Rolle spielt und nicht nur ein Sammelbecken verschiedener Einflüsse (von „German ivories, Spanish manuscripts, Spanish sculpture and Burgundian sculpture") ist, sollte man nicht bestreiten. Leider steht eine sorgfältige Bearbeitung der toulousanischen Plastik, die Vöge schon in den 90er Jahren gefordert hat, noch immer aus. Ein wichtiger Punkt scheint mir dabei die nie ernstlich diskutierte Frage der Datierung der Reliefs im Chorumgang von St. Sernin, die m. E. nicht nach den Kreuzgangskulpturen von Moissac (1100, nicht 1106!) entstanden sein können, wie P. will, sondern älter, ja geradezu die Erstlingswerke der toulousanischen Monumentalplastik sind[1]); ihre nächsten Verwandten sind die Kapitäle und Konsolen der Ostpartie (also des ältesten Teils) von St. Sernin, dessen historischer Bedeutung man schwerlich gerecht wird, wenn man es — in Umkehrung einer bisher, freilich nicht ganz ohne Widerspruch, verbreiteten Auffassung und ohne Begründung — als Kopie von Santiago di Compostella bezeichnet und erklärt, es sei 1096 „in construction" gewesen. 1096 wurde der Hochaltar geweiht, und wenn die Kirche damals auch sicher noch nicht vollendet war, große Teile standen zweifellos, da die Ostpartie (Chor und Querschiff) offenbar in ganz rascher Bauführung errichtet wurde. Leider wissen wir gar nichts über den Baubeginn; 1118, beim Tod des hl. Raymund, waren (nach de Lasteyrie) drei Viertel der Seitenschiffe vollendet. Santiago ist 1078 begonnen und wurde 1124 fertig. Die Daten rücken sich also sehr nahe, und die Frage der Priorität muß mit größter Vorsicht behandelt werden. — Die Reliefs im Chorumgang von St. Sernin sind möglicherweise sogar früher als die ältesten burgundischen Skulpturen (inneres Portal von Charlieu, Weihe 1094), bestimmt aber wesentlich älter als die Chorkapitäle von Cluny, die P. unbegreiflicherweise in die Bauperiode 1087—1095 setzt. Dabei sind sie selbst

machia an einem Kapitäl in Clermont-Ferrand kopierten die Prudentia in Cluny. Den einzigen Vergleichspunkt bilden die Rüstungen, aber auch diese sind verschieden. Unter diesen Umständen wird man nicht überrascht sein, zu hören, daß der Meister des Thrones zu Bari (1098) mit dem Bildhauer des Frieses von St. Gilles (um 1140 nach Porter, ich halte ihn für noch später) identisch ist, oder daß der Engelmeister der Porte royale in Chartres von Elfenbeinen der — Adagruppe beeinflußt ist. Gilabert, der Meister der Toulousaner Apostel, soll nicht nur die Madonna von Solsona (Catalonien) gemacht haben, sondern mit dem Gislebert des Tympanons von Autun identisch sein. Dazwischen war er in St. Denis: „Gilbert of Autun, plus St. Denis, equals Gilbert of Toulouse!"

[1]) Daß die Reliefs von einem Altar stammen, wie P. meint, ist nicht wahrscheinlich, da sie nicht nur im Stil, sondern auch in den Maßen differieren. Übrigens ist die Mensa des 1096 geweihten Hochaltars erhalten (Braun, Altar I, S. 272 und Taf. 43); es muß sich also durch Messungen feststellen lassen, welche Reliefs etwa zu diesem Altar gehörten. Einzelne der Reliefs sind nach meiner Erinnerung mindestens 1,80 m hoch, was zu einem Altar nicht paßt; doch sind andere kleiner.

gegenüber den anderen in Cluny erhaltenen Kapitälen, die Porter mit dem Langhaus in Verbindung bringen möchte und deshalb zwischen 1095 und 1113 datiert, wesentlich fortgeschritten. Ja ihr Stil ist so entwickelt, daß sich immer wieder die Frage aufdrängt, ob sie nicht nach dem Einsturz von 1125 und damit in Zusammenhang mit dem Bau Cluny IV entstanden sind. Die französischen Forscher nehmen ausnahmslos eine spätere Entstehungszeit an (Gaz. d. B.-A. 1912 und 1922), und auch G. von Lücken ist in seiner grundlegenden Studie über Burgundische Skulpturen des 11. und 12. Jahrh. (Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923) zu diesem Resultat gelangt. Zwar hat P. noch in neuerer Zeit versucht, seine These zu stützen, u. a. durch Hinweis auf die — Werdener Sarkophagreliefs der Adalwigzeit (1065—80)[1], aber der Beweis ist nicht gelungen; die Werdener Skulpturen sind ganz anders und zweifellos älter. Mit der späteren Datierung der Kapitäle fällt aber einer der wichtigsten Beweisgründe Porters für die Priorität der burgundischen Entwicklung.

Der Gedanke, daß die Pilgerfahrten und insbesondere die Wallfahrten nach Santiago für die Vermittlung kultureller Güter von erheblicher Bedeutung waren, ist zweifellos richtig, aber man wird ihn nicht überspannen dürfen. Sicher gibt es auch noch andere Bindeglieder. Aber, wie ich schon andeutete, man wird sich wohl überhaupt davor hüten müssen, jeden neuen Gedanken irgendwo herzuleiten; die schöpferische Kraft der einzelnen Landschaften und Länder und — gegenüber der ständigen Betonung orientalischer und byzantinischer Einflüsse — die Eigenkraft der europäischen Kunst sollten für das Zeitalter des romanischen Stils nicht unterschätzt werden. Übrigens entspricht P. s Leitgedanke in wichtigen Punkten den Ansichten, die Jos. Bédier in seinen „Legendes épiques" (Paris 1908f.) ausgesprochen hat. Aber auch Bédier gegenüber sind mit Recht schwerwiegende Einwände geäußert worden (vgl. German.-Roman. Monatsschrift I, 1909, S. 333). — Mag so das große Werk Porters auch in manchen Punkten zum Widerspruch reizen, niemand wird dem Verfasser seine Bewunderung für seine einzigartige Leistung versagen: Porters „Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads" ist der ansehnlichste Beitrag, den die letzten Dezennien zur Geschichte der romanischen Plastik geleistet haben, und, wie ich schon sagte, die unentbehrliche Grundlage für alle weitere Forschung. OTTO SCHMITT.

HEINRICH RÖTTINGER, Dürers Doppelgänger. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 235. Mit 95 Abb. — Straßburg, Heitz, 1926.

Seit 1892 streiten sich die Kunstforscher über eine Gruppe von Holzschnitten, Zeichnungen und Gemälden, die zwischen 1490 und 1510 in Basel, Straßburg und Nürnberg entstanden sind. Zwei Parteien haben sich gebildet. Die eine sieht in der Gruppe das Jugendwerk Dürers, die andere versucht sie einem anderen Meister zuzuschreiben, der gelegentlich als der Doppelgänger Dürers bezeichnet worden ist. Im Urteil über einzelne Werke gibt es Meinungsverschiedenheiten auch innerhalb der Parteien. Im Verlaufe des Streits ist die Gruppe gewachsen, in dem einerseits früher unbeachtete Stücke mit Recht oder Unrecht angegliedert, andererseits immer mehr Holzschnitte, Zeichnungen und Gemälde von dem überlieferten Dürer-Werk abgerissen und dem strittigen Bestand hinzugefügt wurden. Man hat versucht, Grünewald und Hans Wechtlin mit dem Doppelgänger zu identifizieren, hat auch die Gruppe in dieser oder jener Art zerlegt und unter mehrere Dürer-Nachahmer aufgeteilt.

Röttinger kennt die äußerst verworrene Materie besser als irgend jemand. Er hat schon einmal in die Diskussion eingegriffen und mit Eifer zu beweisen gesucht, daß Hans Wechtlin in Basel, Straßburg und Nürnberg Dürern folgend, alle jene problematischen Dinge geschaffen hätte. Jetzt läßt er diese Vermutung, der niemand zugestimmt hat, fallen und bringt mit neuen Hypothesen eine andere Aufstellung des gesamten Materials, das er erheblich vergrößert und zerlegt. Er hat sich zu Dürer bekehrt, was die älteren, die in Basel entstandenen Teile der Gruppe betrifft, glaubt also, daß Dürer das Narrenschiff illustriert — und alles, was damit im engeren Kreise zusammengehört — geschaffen hat. Darin sehe ich einen erfreulichen Fortschritt. Was aber die später in Nürnberg entstandenen Teile der strittigen Gruppe betrifft, also die Benedict-Zeichnungen und alles, was dazugehört — nach seiner Meinung gehört viel mehr dazu als nach meiner Ansicht —, so teilt er sie dem älteren Peter Vischer zu, dem berühmten Nürnberger Erzgießer, dessen Söhnen er Portionen aus dem Dürerschen Schulgut überweist.

[1]) „Spain or Toulouse?" in The Art Bulletin VII, 1924, S. 3ff. Abbildungen der Werdener Reliefs bei H. Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig 1924, S. 33.

Zu dieser Hypothese ist der Verf. auf verschlungenen Pfaden gelangt. Er stellt eine Gruppe von Zeichnungen und Holzschnitten zusammen, im Kerne jene Gruppe, die dem Hans Dürer, dem Bruder des Meisters auf Grund des Monogramms HD gegeben worden ist. In einem Holzschnitte bemerkt er — im Triumphzug Maximilians, am Brustsaum des Kleides der dritten Bannerfrau — die Buchstaben HV und schließt auf Hans Vischer, obwohl er auch anderslautende Monogramme in dem von ihm zusammengestellten „Werk" gefunden hat. Von Hans Vischer, der auf diese Weise unter die Mitarbeiter und Nachahmer Dürers gerät, kommt er dann auf den Vater Peter Vischer als auf den Doppelgänger Dürers.

R. türmt Bestimmungen aufeinander, bildet eine unendlich lange Kette, indem er a = b, b = c, c = d setzt und so fort. Dies ist eine gefährliche Methode. Jeder Irrtum macht alles Folgende wertlos. Erfahrungsgemäß trifft ein begabter Kenner vielleicht bei 100 Bestimmungen 80mal das Richtige. Um stets das Richtige zu treffen, müßte sich schon ein Erzengel an der Arbeit beteiligen. Es gibt eine andere minder gefährliche Methode. Man kann von einem gesicherten Werk, in diesem Fall einem beglaubigten Werke Peter Vischers, ausgehen und dann b = a, c = a, d = a setzen und so fort. Diese Sternmethode wäre der Kettenmethode vorzuziehen.

Die Kette, die R. geschmiedet hat, scheint an mehr als einer Stelle brüchig zu sein. So gehören die Holzschnitte aus den Drucken des Thomas Anshelm von Hagenau durchaus nicht in diesen Zusammenhang.

Leider verliert die Vischer-Vermutung bei eingehendem Studium des Buches wenig von ihrer verblüffenden Unwahrscheinlichkeit. Peter Vischer der Alte ist eine selbständige Persönlichkeit mit ausgeprägtem Profil, etwas älter als Dürer und seiner Ausbildung sowie seiner Werkübung nach als Gießer und Bildhauer verschieden von Dürer. Und in ihm sollen wir einen Mitläufer, selbst Mitarbeiter Dürers erblicken? Er soll von verständigen Leuten mit Dürer verwechselt worden sein?

Welcher Aufwand von redlicher Bemühung, wie viel Kenntnis ist hier vergeblich aufgewendet worden. Mit um so mehr Unbehagen spreche ich dieses negative Urteil aus, als R.'s vornehme Art der Polemik sympathisch berührt, wie auch sein offenes Eingeständnis eigener früherer Irrtümer. Der Streit wird weitergehen und R.'s Arbeit zwar schwerlich Beifall finden, aber mit ihrer Fülle von Nachweisen und richtigen Beobachtungen, mit der starken Vergrößerung des Materials benutzt werden und schließlich zur Aufklärung beitragen.

Meiner Ansicht nach gibt es keinen Doppelgänger Dürers. Was in dieser umstrittenen Menge von Monumenten original und von hervorragendem Wert ist, stammt von Dürer, alles Übrige ist Kopie, Nachahmung oder Werkstattsgut. Man wird vielleicht Schüler Dürers, wie den Bruder Hans, wie Hans von Kulmbach, wie Baldung in ihren Anfängen hier entdecken können, schwerlich aber Mitglieder der Familie Vischer, über die wir durch Simon Mellers Buch (im Insel-Verlag) vortrefflich unterrichtet werden.

MAX J. FRIEDLÄNDER.

HANS SEDLMAYR. Fischer von Erlach der Ältere. München 1925. R. Piper & Co.

Sedlmayr sagt bescheiden und vorsichtig: „Eine erschöpfende, in allen wichtigen Einzelheiten zutreffende Darstellung der künstlerischen Entwicklung und historischen Stellung Fischers ist noch nicht an der Zeit." Grund: die noch unzureichende Erforschung der Wiener Adelsarchive, die Unvollständigkeit der Inventare von Österreich. Trotzdem schrieb Sedlmayr dies Buch und man muß ihm dankbar sein, denn er hat reinen Tisch gemacht. Das weitschweifige, an Irrtümern allzureiche Buch von Ilg übe Fischer (Wien 1895) wird man heute höchstens nachschlagen, nicht lesen. Der Artikel in Thieme-Becker von Tietze war gewiß eine Erlösung aus längst empfundener Unsicherheit, ist aber in seiner notwendigen Kürze der Gegenpol von Ilgs dickem Buch. Dagobert Freys Aufsatz über Fischer (Jahrb. der Kg. Wien 1923), ungemein reichhaltig und aufklärend für die Entwicklung des Wiener Profanbaus von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis etwa zur Mitte des 18. umrankt die Probleme, die sich auf Fischer beziehen, mit vielen anderen, von denen ein Teil gewiß für das Studium Fischers förderlich ist. Sedlmayr beschränkt sich auf Fischer von Erlach den Vater allein und zeigt in jener Knappheit, die der Verleger von heute noch mehr schätzt als der Leser, was wir wirklich über diesen Mann und sein Werk wissen.

Nach der Biographie im engsten Sinn, die kaum anderthalb Seiten lang ist, folgt die Ableitung

von Fischers Kunstauffassung von der des Borromini; dann eine Besprechung der Hauptwerke in chronologischer Folge und ein ganz kurzer Überblick über den Gesamtcharakter dieser Bautenreihe. Das ist auf 37 Seiten die Lösung der Aufgabe. Der Rest hat mehr philologischen Charakter: vollständiger Oeuvrekatalog, samt den philologischen Angaben über das Manuskript und die verschiedenen Ausgaben der „Historischen Architektur" Fischers, und dem Verzeichnis der bisher bekannten Handzeichnungen; schließlich Datierungsgründe für die undatierten echten Werke, Ausscheidung der falschen Zuschreibungen, woran sich ein paar Absätze über den Anteil Fischers an der Wiener Hofburg und über den seines Sohnes Josef Emanuel angliedern. 88 Tafeln enthalten beinahe Alles, was an Abbildungen zu Fischers Werken zur Hand zu haben nötig oder bequem ist.

Im ganzen hat die strenge Beschränkung auf das Hauptthema etwas ungemein Wohltuendes, wenn man an die verbreitete Untugend denkt, das Thema nur als Gelegenheit zu benutzen, um mehr oder weniger geistvolle, aber ziemlich fernliegende Fragen dem Leser vorzuerörtern; ich sehe darin etwas Mustergültiges. Aber freilich stößt Sedlmayr allenthalben doch auf die großen kunstgeschichtlichen Probleme, die nun mal wirklich sich überall anknüpfen lassen, ja überall aufdrängen, eben weil sie allgemein sind. Auf einiges von dieser Art möchte ich eingehen, — andeutend — denn es handelt sich um Prinzipien der Kunstwissenschaft, die lange Abhandlungen forderten und die heute jeder noch nach privatem Gutdünken sich zurechtlegt.

Auf S. 6 tadelt Sedlmayr, daß man die Stilbezeichnung Barock für die Zeit von etwa 1550 bis 1750 als artgleich auffaßt mit der Stilbezeichnung Gotik, indem es doch nur eine Summe von „Richtungen" seien, „von denen einzelne Komponenten parallel verlaufen, die aber für sich von den anderen verschieden und selbständig sind, . . . von denen aber keine sich allgemein durchgesetzt hat . . ." In der Gotik gäbe es eine „Entwicklung", im Barock höchstens innerhalb der einzelnen Richtungen streckenweise so etwas wie Entwicklung. In einer Anmerkung dazu weist Sedlmayr auf drei Äquivokationen des Wortes „Barock" hin. Ich weiß, es wird augenblicklich Mode, gegen alle alten Stilbezeichnungen sich skeptisch zu verhalten. Aber was nutzt das? Sedlmayr gebraucht den Ausdruck trotzdem lustig weiter, weil er keinen anderen hat. Er ficht sehr energisch — meiner Überzeugung nach mit vollem Recht — dagegen, daß man Fischers Werke „klassizistisch" nennt, — der Leser ergänzt: sie sind nämlich „barock" Hier sagt er auch S. 28: „Überhaupt aber kann man, wenn man die Unterscheidungskraft der Begriffe nicht ganz aufheben will, klassizistisch nur eine Kunst nennen, die . ." Mir kommt es nicht darauf an, ob Klassizismus oder Barock hier richtig definiert sind, sondern daß man richtige Definitionen braucht, daß das Getu, die Termini müßten gestrichen werden, nur das versteckte Eingeständnis ist, die Begriffe seien den heutigen Kunsthistorikern nicht klar, sagen wir sie seien unklar geworden, — das gebe ich gerne zu. Aber daraus folgt nicht, daß die Termini nichts taugen.

Über den Unterschied von Kunstrichtung und Kunststil lese man das so betitelte Kapitel in Th. Ziehen: Vorlesungen über Ästhetik (Halle 1925) Bd. II S. 255. Es wird zum Nachdenken anregen, obwohl doch etwas ganz anderes gemeint ist wie hier bei Sedlmayr. Dieser meint offenbar, die Gotik sei ein Stil, der zu einer einzigen letzten klassischen Lösung drängte, daher: Entwicklung. Der Barock dagegen hat viele Lösungen, die gleichberechtigt bestehen. Sozusagen dort eine Gleichung mit einer, hier mit vielen Wurzeln. Das ist gewiß nur ein Gleichnis, aber sowie man aus einer Gleichung die implizite enthaltene eine Wurzel und aus einer anderen Gleichung die implicite enthaltenen mehreren Wurzeln „explicite" „herausentwickeln" kann, so auch bei Gotik und Barock. Aber ist es denn wahr, daß die Gotik nur eine Lösung hat? Eine nennen wir klassisch (mit Grund), will man für sie ein Individuum einsetzen, paßt keines ganz. Und neben dieser klassischen Gotik gab es noch allerhand nicht klassische oder nicht so ganz klassische (Elisabethkirche in Marburg, Profanbau!). Würde Sedlmayr die einzelnen „Komponenten" innerhalb jeder seiner „Richtungen" analysierend erfassen, dann würde er mit einem Schlag sehen, daß immer (ob Gotik oder Barock) Entwicklung sich als Resultierende von Teilentwicklungen jener Komponenten entschleiert.

Um von einem Beispiel zu reden, das durch Sedlmayr nahegelegt wird: eine Komponente ist das Reinmorphologische, die einzelnen Figuren, aus denen der Bau sich zusammensetzt, räumlich z. B. die Ellipse (Sedlmayr sagt leider Oval, was nicht dasselbe ist) an Körperformen jene große von Borromini übernommene Zahl. Diese Einzelfiguren selbst haben gar keine „Entwicklung", sie entstehen durch mehr

oder weniger Phantasieaufwand des Künstlers, sind aber für bestimmte Stile brauchbar oder brauchbarer als andere. So wird Kreis und Ellipse nicht neu erfunden, sondern benutzt, ausgewählt, beide können auch dort auftreten, wo von Stil gar nicht die Rede ist. Aber die Assimilation aller jeweils in einem Werk auftretenden Figuren ist nur eine Komponente des „Stiles", assimiliert werden sie nicht nur wechselseitig miteinander, sondern angeähnelt einem (theoretisch) für sich denkbaren Stil, die Ellipse, die übrigen Kurven Borrominis oder Fischers sowohl wechselseitig, als auch jenem ideenhaft ungreifbaren Wesen, das man Barock genannt hat und weiter nennen wird, wenn sein Sinn einmal klar dasteht. Was ich Assimilation nenne, heißt bei Sedlmayr Synthetismus (S. 33). Teilweise traut er den begrifflichen Analysen, dann wieder verschwimmen die „Komponenten", und Sedlmayr gerät nahe an die Hoffnungslosen, die, weil sie die klare Struktur des Geschehens nicht fassen können, in der Geschichte das Irrationale zum Alleinherrscher machen. Einer unserer größten Architekturhistoriker hat vom Bamberger Dom gesagt, im Chor verdunkle sich das Bewußtsein des Baumeisters. Sollte, so hoch ich jenen Altmeister verehre, es nicht sein Bewußtsein gewesen sein, das sich verdunkelte? So glaube ich, nicht die Geschichte ist dunkel und restlos irrational, sondern nur wir, solange wir nicht auf den Grund zu sehen gelernt haben. Daß alles Geschichtliche rational ist, glaube ich absolut nicht, aber daß alles Geschichtliche irrational ist glaube ich noch weniger, denn daß ein Teil sehr rational verläuft, insofern nämlich die Ratio der Menschen hier mitbeteiligt auftritt, das sollte jeder längst bemerkt haben, da doch auch die Vertreter des Irrationellen Ratio besitzen dürften, insofern sie sich bemühen Wissenschaft zu liefern.

Allein ich gerate in die oben gerügte Untugend: ich knüpfe an das Thema entfernt liegende Fragen an. Jedenfalls hat Sedlmayr sich nicht zum Ziel gesetzt diese theoretischen Probleme zu lösen, daher wäre es ungerecht, sie von ihm zu verlangen. Und doch meine ich, es schadet nichts, wenn man darauf hinweist, daß selbst ein so sachlich gediegenes Buch wie dieses, das mit der ehrlichen Kleinarbeit, der wissenschaftlichen Handwerksauberkeit, unter Verzicht auf alles gefallsüchtige Beiwerk, die historischen Tatsächlichkeiten und Zusammenhänge quasi selbst und allein reden lassen möchte, nicht ganz ohne Deutung auskommt und dann auf jenen schwankenden Boden unserer heutigen kunsthistorischen Begriffsbildung gerät. Das gilt nicht bloß für die Stilfragen, auch z. B. dort, wo das Problem des l'art pour l'art anklingt, wo gesagt ist, daß ein Motiv selbst (S. 19) „für den Künstler das Wichtigste geworden ist und seinen Geist unabhängig von den Zwecken beschäftigt", wo auch das Problem der Variante („Variationen über ein Thema") auftaucht, es gilt dort, wo vom Historisieren Fischers die Rede ist (historisiert er nur morphologisch oder nach stilistischer Auswahl?), es gilt auch dort, wo die Zweiseelentheorie für Fischer abgelehnt wird. Zu letzterem möchte ich nur kurz sagen, es ist gewiß interessant, wenn D. Frey die Typenlehre von Dilthey in der Mischung mit Nohl und Rutz an Hildebrandt und Fischer ausprobiert, aber man atmet auf, wenn Sedlmayr mit einer Handbewegung darüber weggeht.

Der Verleger hat das Buch appetitlich ausgestattet. Wie schön wäre es, wenn alle Abbildungen so lägen, wie man normalerweise das Buch in Händen hält. Querformate, meint man allgemein, müssen auf der Schulter liegen, statt auf den Beinen zu stehen. — So tun es ja alle. Aber ist das eine Entschuldigung? Es ist nicht nur unbequem, das Buch drehen zu müssen, es ist wahrhaft „stillos", dem Buch zweierlei „Richtungen" zu geben, am unerträglichsten, wenn beide nebeneinander geraten (Taf. 34, 35).

FRANKL.

Lippert & Co. G. m. b. H. Naumburg a. S.

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Jahrbuch für Kunstwissenschaft

Herausgegeben
von
Ernst Gall

1. Heft

1926

Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

INHALTSVERZEICHNIS

AUFSÄTZE

BESPRECHUNGEN

Das „Jahrbuch für Kunstwissenschaft“ — die Fortsetzung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft“ — erscheint zunächst jährlich in vier Heften, jedes von ihnen etwa im Umfang des vorliegenden zum Preise von M. 20.— halbjährlich (2 Hefte).

Alle Zuschriften, Manuskripte und Besprechungsexemplare — namentlich auch die übersandten Korrekturen — sind an den Herausgeber Min.-Rat Dr. Ernst Gall, Berlin W 8, Unter den Linden 4, zu richten.

LIPPERT & CO. G. M. B. H. NAUMBURG A. D. S.

PROF. DR. RUDOLF BERLINER

ORNAMENTALE VORLAGEBLÄTTER

DES 15. BIS 18. JAHRHUNDERTS

Ein Textband von 182 Seiten und zwei Tafelbänden mit 450 Tafeln
Als Lieferungswerk in 22 Folgen
Gebunden in drei Leinenbänden oder in einem Leinenband und zwei Mappen

Preis 112 Mark

Mit dem seit langem erwarteten Textband dieses einzigartigen Monumentalwerkes der Kunstgeschichte liegt Berliners dreibändiges Werk — das Produkt langwieriger Arbeit — vollendet vor. Damit ist der Augenblick gekommen, wo der Verleger nachdrücklicher als es bisher möglich war, für diese in ihrer Art einzig dastehende Publikation werben darf.

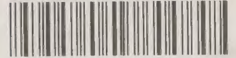
Dem Kunstgelehrten hat Berliners grundlegendes Werk über den Ornamentstich auf dem wichtigsten Gebiet der Stilgeschichte ein Material erschlossen und wissenschaftlich behandelt, das in allen in Betracht kommenden europäischen Sammlungen aufgenommen, kaum ähnlich jemals wieder zugänglich gemacht werden kann.

Aber dieses Werk geht weit über die kunsthistorischen Interessentenkreise (Kupferstichkabinette des In- und Auslandes, öffentliche Bibliotheken, Büchereien der Akademien und Kunstgewerbeschulen) hinaus. Es ist im Letzten eine fundamentale Angelegenheit für den modernen Menschen, d. h. für alle diejenigen, die gegenüber der absoluten Hilflosigkeit der gegenwärtigen Ornamentik nach Kontrolle und Befruchtung suchen, in Anlehnung an die unübertroffenen Vorbilder, die während vier Jahrhunderten den Stil aller Formen bestimmt haben. Denn der sogenannte Ornamentstich ist der Katechismus der Stilkunde und darum ist unser Werk — ungeachtet seiner rein wissenschaftlichen Bedeutung — die nicht zu erschöpfende Quelle für alle selbstschaffenden Arbeiter in der Moderne, die gleich den großen Ornamentikern der Vorzeit in dem Studium des Gewesenen Anregung, Belehrung und Kontrolle suchen, einerlei ob sie Architekten, Möbelkünstler, Goldschmiede, Stilkünstler oder irgendwie im Dekorativen tätige Kunstgewerbler sind.

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG

LIPPERT & CO. G. M. B. H. NAUMBURG A. D. S.

Lippert & Co. G. m. b. H., Naumburg a. S.


UNIVERSITY OF CHICAGO
61 009 212